

Міністерство освіти і науки України
Житомирський державний університет імені Івана Франка
Навчально-науковий інститут іноземної філології
НДІ "Драматургія", "Brecht-Zentrum"

Академія мистецтв м. Берлін
Архів Бертольта Брехта

Брехтівський науково-дослідний центр м. Аугсбург

Брехтівський часопис

Brecht-Heft

Статті
Доповіді
Есе

**Збірник наукових праць
(Філологічні науки)
№ 6**

Видання здійснено за підтримки департаменту культури та туризму
Житомирської ОДА

Житомир
Вид-во "Бук-Друк"
2018

*Рекомендовано до друку на засіданні Науково-дослідного інституту “Драматургія”.
Протокол №1 від 24.05.2018 р.*

Засновник: Житомирський державний університет імені Івана Франка

Ідея та шеф-редактор: доктор філологічних наук, професор Чирков О. С.

Відповідальні редактори: Закалюжний Л. В., Ліпісівський М. Л.

Верстка: Ничипорук Анастасія

Редакційна колегія

Астрахан Н. І. — доктор філологічних наук, доцент (Україна)
Білоус П. В. — доктор філологічних наук, професор (Україна)
Бондарева О. Є. — доктор філологічних наук, професор (Україна)
Васильєв Є. М. — доктор філологічних наук, доцент (Україна)
Віцисла Е. — доктор філологічних наук (Німеччина)
Галич О. А. — доктор філологічних наук, професор (Україна)
Гілесгайм Ю. — доктор філологічних наук, професор (Німеччина)
Горпенко В. Г. — доктор мистецтвознавства, професор (Україна)
Козлов Р.А. — доктор філологічних наук, професор (Україна)
Рихло П. В. — доктор філологічних наук, професор (Україна)
Шевчик Б.Г. — доктор філологічних наук, професор (Польща)

Рецензенти:

Вірченко Т. І. — доктор філологічних наук, професор кафедри української літератури та компаративістики Київського університету імені Бориса Грінченка

Назарець В.М. — доктор філологічних наук, професор кафедри української мови та літератури Міжнародного економіко-гуманітарного університету імені академіка Степана Дем'янчука

Брехтівський часопис (Brecht-Heft): статті, доповіді, есе: Збірн. наук. праць (філолог. науки): № 6 / Ред. колегія Астрахан Н. І., Білоус П. В., Бондарева О. Є. та ін. — Житомир: Вид-во “Бук-Друк”, 2018. — 149 с. (Укр., англ. і нім. мовами).

На обкладинці використано фото портрету «Бертольд Брехт» Сергія Носка (2018 р.).

УДК 821.112.2 - 2.09 (430)
ББК 83.3 (Нім)
Б 87

ЗМІСТ

BRECHT INTERNATIONAL

Стівен Брокман. Брехт і німецька нація / <i>Пер. Аліни Ліписівської, Миколи Ліписівського, Юлії Тимошук</i>	4
Юрген Гілесгайм. Войцек на "Небі розчарованих". Про ранню рецепцію Бюхнерівських творів Бертольтом Брехтом / <i>Пер. Миколи Ліписівського</i> ,	18
Марк Зільберман. Бертольт Брехт - автор епітафій / <i>Пер. Іванни Дмитрієвої</i>	34
Ердмут Віцисла. Загадковий символ. Невідомий лист Брехта до Гелени Вайгель / <i>Пер. Миколи Ліписівського</i>	53

БРЕХТ УКРАЇНСЬКОЮ

Бертольт Брехт. Барабани в ночі (Уривки) / <i>Пер. Лариси Федоренко</i>	57
---	----

БРЕХТІВСЬКІ ДРАМАТИЧНІ ЧИТАННЯ

Оксана Чира. Лексичні засоби вираження воєнної тематики у творах Бертольта Брехта	61
Юрген Гілесгайм. Голгофа, "скеля атеїзму". Про "Смерть Дантона" Г. Бюхнера	64
Ріхард Пікхардт. Природа як божественний життєвий ідеал у "Веселому мандрівнику" Й. Ейхендорфа / <i>Пер. Марії Щипанської</i>	71
Кароліна Шпренгер. Революційна дитяча книга, справді? (про «Три солдати» (1931/32) Бертольта Брехта) / <i>Пер. Яни Прокопчук</i>	89
Астрахан Н.І. Поетика трагікомічного катарсису у п'єсі Ф. Дюрренматта «Гостина старої дами»	103
Василівська Н. І. Зіставний аналіз драми Б. Брехта «Круглоголові й остроголової» та п'єси «Носороги» Е. Йонеско: подібне та відмінне	109
Гаврилюк А. М. Риси епізації драми у п'єсах Генріха Манна	112
Капелюх Д. П. Значення зовнішньо-сценічної авторської ремарки в драматичному творі	117
Трохимчук О. В. Раціоналізація проти ірраціонального: концепції художньої творчості Б. Брехта та З. Фрейда	121

ДРАМАТУРГІЧНИЙ ЛЕКСИКОН

Ідея: Чирков О.С., наукова редакція: Васильєв Є. М.	126
--	-----

INHALT

BRECHT INTERNATIONAL

Stephen Brockmann. Brecht und die deutsche Nation / <i>Übersetzt von Alina Lipisivitska, Mykola Lipisivitsky und Yulia Tymoshchuk</i>	4
Jürgen Hillesheim. Woyzeck im „Himmel der Enttäuschten“. Zur frühesten Büchner-Rezeption Bertolt Brechts / <i>Übersetzt von Mykola Lipisivitskyi</i>	18
Marc Silberman. Brecht's Epitaphic Writing / <i>Übersetzt von Ivanna Dmitrieva</i>	34
Erdmut Wizisla. Rätselhaftes Zeichen. Ein unbekannter Brief Brechts an Helene Weigel / <i>Übersetzt von Mykola Lipisivitskyi</i>	53

BRECHT AUF UKRAINISCH

Bertolt Brecht. Trommeln in der Nacht (Auszüge) / <i>Übersetzt von Larysa Fedorenko</i>	57
---	----

BRECHTSCHES DRAMATISCHE LESUNGEN

Oxana Chira. Lexikalische Ausdrucksmittel der Kriegsthematik in den Werken von Bertolt Brecht	61
Jürgen Hillesheim. Golgatha, der „Fels des Atheismus“. Zu Georg Büchners Dantons Tod	64
Richard Pickhardt. Die Natur als göttliches Lebensideal in Eichendorffs "Der frohe Wandersmann" / <i>Übersetzt von Maria Shchypanska</i>	71
Karoline Sprenger. Ein revolutionäres Kinderbuch, wirklich? Zu Bertolt Brechts „Die Drei Soldaten“ (1931/32) / <i>Übersetzt von Yana Prokopchuk</i>	89
Natalia Astrakhan. Die Poetik der tragikomischen Katharsis im Stück „Der Besuch der alten Dame“ von Fr. Dürrenmatt	103
Natalia Vasylyivska. Die vergleichende Analyse von Bertolt Brechts „Rundköpfe und Spitzköpfe“ und Eugene Ionescos „Die Nashörner“: Ähnliches und Unterschiedliches	109
Alina Havryliuk. Die Züge der Episierung in den Stücken von Heinrich Mann	112
Dmytro Kapeliukh. Die Bedeutung der Bühnenausstattung sregieanweisungen in einem dramatischen Werk	117
Olha Trokhymchuk. Die Rationalisierung vs. das Irrationale: die Konzepte der Kunstkreativität von B. Brecht und S. Freud	121

DAS DRAMATURGISCHE LEXIKON

Idee und Konzept: Olexandr Chyrkov; zusammengestellt und herausgegeben von Yevhen Vasyliiev	126
---	-----

Prof. Stephen Brockmann
Carnegie Mellon University, Pittsburgh, USA

Brecht und die deutsche Nation

Dies mag ein etwas befremdlicher Titel sein für den Beitrag eines amerikanischen Germanisten. Zunächst gilt das Nationale mindestens seit einem 1993 unter dem Titel "Das Nationale als theoretisches Defizit" erschienenen Aufsatz Detlev Schöttkers über "Bertolt Brecht und die deutsche Geschichte" als keine zentrale Kategorie für Bertolt Brecht, und zwar vor allem weil Brechts Marxismus, so das Argument, ihn von einer intensiveren Beschäftigung mit der deutschen Nation und deren Probleme angeblich abgehalten habe.¹ Zweitens, und diesmal vielleicht nicht nur aus Brechts süddeutscher sondern auch aus ostdeutscher Sicht, wird vom Regisseur und ehemaligen Brecht-Assistenten Peter Voigt überliefert, daß Brechts Frau Helene Weigel ihm berichtet habe, Brecht sei mit seinen Versuchen, eine deutsche Nationalhymne zu schreiben, nie weitergekommen als die erste, in süddeutschem Dialekt verfasste Zeile: "Mir san a Scheißvolk."² Voigts Erinnerung, wenn sie der Wahrheit entspricht, mag dafür ein Hinweis sein, daß der Augsburger Brecht, trotz seiner Vorliebe für die Preußen-Metropole Berlin, das fast sprichwörtliche Ressentiment der Bayern und Schwaben gegenüber den Preußen und dem von den Preußen als zweites Kaiserreich zusammengeschweißten einheitlichen kleindeutschen Staat nie ganz überwunden hat. Oder vielleicht spricht hier nur ein bißchen Wiener Ressentiment weigelscher Seite gegenüber den "Piefkes." Es ist sogar möglich, daß ein solches Ressentiment zum Ausdruck kommt, wenn Brecht gleich nach seiner Rückkehr nach Berlin, am 23. Oktober 1948, in sein Journal schreibt: "Früh sechs Uhr dreißig gehe ich die zerstörte Wilhelmstraße hinunter zur Reichskanzlei. Sozusagen meine Zigarre dort zu rauchen,"³ oder

wenn Brecht vier Tage später, am 27. Oktober — und zwar ebenfalls im Journal — die preußische Hauptstadt als "Berlin, eine Radierung Churchills nach einer Idee Hitlers" bzw. als "Berlin, der Schutthaufen bei Potsdam" bezeichnet.⁴ Drittens mag es unter den jetzigen politischen und auch transatlantischen Umständen und nach den viel besprochenen Mißstimmungen zwischen der Bundesregierung und der US-amerikanischen Regierung vor und nach dem völkerrechtlich illegalen Einmarsch von US-Trippen in Irak und während der noch andauernden Okkupation dieses unglücklichen Landes mehr als gewöhnlich irritierend sein, wenn ein Bürger der USA zu Ehren seines ostdeutschen, an der Karl-Marx-Universität in Leipzig tätigen Professors, über Brecht und das deutsche Nationalgefühl schreibt. Was hat denn Nationalgefühl bzw. Deutschtümelei denn überhaupt mit Brecht oder mit dem Marxismus zu tun?

Trotz all dieser Irritationen will ich den Versuch wagen. Meine Thesen lauten kurz und einfach: 1) das Nationale spielt eine viel größere Rolle in Brechts Gedanken, sowohl im Exil in den USA als auch nach der Rückkehr nach Deutschland, als gemeinhin anerkannt; 2) Brechts Auseinandersetzung mit dem Nationalen war zwangsläufig geprägt von seinem Exil-Standpunkt, und besonders von seinen Erfahrungen in den USA; und schließlich 3) Brechts Standpunkt vis-à-vis der deutschen Nation war von den späten vierziger Jahren bis zum Ende seines Lebens geprägt vom damals virulenten Kalten Krieg und der Konfrontation zwischen der jungen Deutschen Demokratischen Republik, in der Brecht selbst lebte, und der jungen Bundesrepublik Deutschland, in der er weder lebte noch leben wollte. Am Ende meiner Überlegungen will ich versuchen, anhand von Brechts berühmter alternativen National-Hymne "Kinderhymne" (1949-1950) eine Antwort darauf zu geben, warum das Nationale in Brechts Gedanken, das während der letzten zwanzig Jahre seines Lebens eine so bedeutende Rolle spielte, von späteren westdeutschen Interpreten mehr oder weniger systematisch übersehen bzw. heruntergespielt wurde.

Trotz seiner Beschäftigung mit dem Marxismus und mit anderen Philosophien und auch trotz seiner eigenen theoretischen Überlegungen, die deutlich über die von Schriftstellern

¹ Detlev Schöttker: "Das Nationale als theoretisches Defizit. Bertolt Brecht und die deutsche Geschichte." In Helmut Scheuer, Hg.: *Dichter und ihre Nation*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1993, S. 428-458.

² Erdmut Wizisla: "'May it seem to us our dearest...' Brecht's 'Children's Anthem.'" In: Tom Kuhn und Karen Leeder, Hg.: *Empedocles' Shoe. Essays on Brecht's poetry*. London: Methuen, 2002, S. 212-220; hier, S. 216.

³ Bertolt Brecht: *Werke. Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe*. Hg. Werner Hecht, Jan Knopf, Werner Mittenzwei, und Klaus-Detlef Müller. Band 27, *Journal* 2. Berlin, Weimar, und Frankfurt: Aufbau und Suhrkamp, 1993,

S. 279. Im Folgenden wird diese Ausgabe mit BFA gekennzeichnet.

⁴ BFA, S. 281.

normalerweise geleisteten theoretischen Überlegungen hinausgingen, war Brecht ein recht pragmatisch veranlagter Mann, der großangelegten Theorien eher abgeneigt war. Er war weder ein Dogmatiker noch ein systematischer Denker. Daß er kein Dogmatiker war, brachte ihn in den 50er Jahren bekanntlich in Konflikt mit den Behörden der DDR, und daß er kein systematischer Denker war, erleichtert jetzigen Interpreten die Behauptung, er habe kein zusammenhängendes Theoriegebäude in Bezug auf die deutsche Nation hinterlassen. Und letztere Behauptung stimmt sogar: in der Tat hat Brecht kein solches zusammenhängendes Theoriegebäude hinterlassen.

Aber sollte man nicht gerechterweise recht bescheiden gleich die Zwischenfrage einschalten: na und? Was erwarten wir denn von einem Schriftsteller — ein zusammenhängendes Theoriegebäude ohne Widersprüche, oder viel eher situationsgebundene, stimmungsgeladene Wortschöpfungen, die Brecht selbst vielleicht "Versuche" oder "Vorschläge" genannt hätte, bzw. die er in der Tat so bezeichnete? Thomas Mann, der Schriftsteller, der oft in seinen Äußerungen zur deutschen Nation mit Brecht konfrontiert wird, ja mit dem Brecht ganz sicher eine agonale, mitunter auch von Neid erfüllte Beziehung hatte, war auch nicht widerspruchsfrei in seinen vielen kontroversen aber recht wirkungsvollen Stellungnahmen zur deutschen Nation. Auch Thomas Mann hat kein eindeutiges, unveränderliches, stabiles Theoriegebäude in Bezug auf die deutsche Nation hinterlassen, obwohl er in den USA als "Kaiser aller deutscher Emigranten" (so Ludwig Marcuse) galt und von vielen US-Amerikanern gern als Guru in allen deutschen Angelegenheiten angesehen wurde.¹ Ganz im Gegenteil: einerseits liebte Thomas Mann sein Vaterland heißblütig, andererseits glaubte er, daß der Nationalsozialismus durchaus im wahren deutschen Wesen seine Wurzeln gehabt habe. Einerseits plädierte Thomas Mann in den USA um Verständnis für die Schriftsteller in der auch von ihm so genannten deutschen "inneren Emigration," andererseits lieferte er sich 1945 einer publikumswirksamen Schlacht mit eben jenen "inneren Emigranten" wie z.B. Frank Thiess, indem er behauptete, allen Werken, die zwischen 1933 und 1945 in Deutschland überhaupt hätten gedruckt werden dürfen, haftete der Geruch von Blut und Schande an, und alle solche Werke sollten deswegen eingestampft

werden.² Die Literatur ist doch glücklicherweise ein Gebiet der Vieldeutigkeit, nicht der Eindeutigkeit, und dies unterscheidet sie sowohl von der herkömmlichen Logik als auch von der idealen Gesetzgebung bzw. -auslegung. Wenn Schöttker also behauptet, daß Brecht "die Besonderheiten der deutschen Geschichte nicht erklären" konnte, und zwar "weil sein Interesse jenseits der nationalen Problematik lag,"³ dann muß man doch fragen: Welcher deutsche Schriftsteller damals hat denn, im Gegensatz zu Brecht mit seinen angeblichen Mängeln, "die Besonderheiten der deutschen Geschichte" erklären können, wer hat also die Antwort auf die sprichwörtlichen Welträtsel gefunden? Thomas Mann? Hermann Hesse? Elisabeth Langgässer? Anna Seghers? Haben die alles erklären können? Mehr noch: wenn wir von den Schriftstellern absehen und uns dem Bereich der akademischen Geschichtswissenschaft nähern, können wir da behaupten, daß sie bescheid weiß bzw. wußte? Sind "die Besonderheiten der deutschen Geschichte" damals oder sogar jetzt hinreichend oder gar endgültig erklärt worden? Die Frage so zugespitzt stellen, heißt natürlich eine negative Antwort geben: auch in der Geschichtswissenschaft gibt es immer noch Kämpfe zwischen denjenigen, die die deutsche Geschichte als einen bösen und recht ungewöhnlichen "deutschen Sonderweg" zu bezeichnen pflegen, und denjenigen, die behaupten, die deutsche Geschichte sei trotz des "Dritten Reiches," des Zweiten Weltkriegs, der Judenvernichtung und einer vierzigjährigen nationalen Teilung nicht völlig anders verlaufen als die Geschichten anderer Nationen auch.⁴ Warum ist es in Deutschland dann trotzdem und eben nicht in anderen Ländern zur Hitlerdiktatur gekommen, zum Zweiten Weltkrieg, zu den politischen und völkermörderischen Verbrechen

² Thomas Mann: "Warum ich nicht nach Deutschland zurückgehe." in Mann: *Gesammelte Werke in Zwölf Bänden*. Band 12: *Reden und Aufsätze 4*. Frankfurt: S. Fischer, 1960, S. 953-962; hier, S. 957. Zum Streit Mann-Thiess siehe mein Kapitel "Two Kinds of Emigration." In: *German Literary Culture at the Zero Hour*. Rochester: Camden House, 2004, S. 90-114.

³ Schöttker: A. a. O., S. 428.

⁴ Siehe unter anderen David Blackbourn und Geoff Eley: *Mythen deutscher Geschichtsschreibung. Die gescheiterte bürgerliche Revolution von 1848*. Frankfurt: Ullstein, 1980. Helga Grebing: *Der "deutsche Sonderweg" in Europa 1806-1949. Eine Kritik*. Stuttgart: Kohlhammer, 1986. Heinrich August Winkler: "Der deutsche Sonderweg. Eine Nachlese." *Merkur* Jg. 35 Nr. 8 (1981) S. 793-804. Theodore S. Hamerow: "Guilt, Redemption, and Writing German History." *American Historical Review* Nr. 88 (1983), S. 53-72. Siehe auch meinen Beitrag "The Politics of German History." *History and Theory*, Jg. XXIX, Nr. 2 (1990), S. 179-189.

¹ Ludwig Marcuse: *Mein zwanzigstes Jahrhundert. Auf dem Weg zu einer Autobiographie*. München: Paul List, 1960, S. 288.

des "Dritten Reiches?" Wir haben zwar viele Ansätze für eine Antwort, viele Teilergebnisse und Anregungen. Aber über diese Dinge wird immer noch heftig gestritten, auch unter denjenigen, die "der nationalen Problematik," um noch einmal Schötkers Worte zu gebrauchen, ihre Hauptaufmerksamkeit widmen. Und es wird wohl auch in der Zukunft noch heftig darüber gestritten werden. Da ist kein Ende abzusehen. Wir dürfen wohl von Brecht nicht erwarten, was von keinem anderen Intellektuellen damals oder jetzt geleistet wurde, nämlich eine letztendliche Antwort auf alle offenen Fragen der deutschen Geschichte. Und wenn Thomas Mann und andere das Recht auf Zweideutigkeit haben, dann sollten wir Bertolt Brecht dieses Recht auch einräumen.

Nun stimmt es natürlich, daß Brecht selbst ein Marxist wenn auch bekanntlich kein Mitglied der KPD war, und daß seine Auseinandersetzung mit der deutschen Nation vom Marxismus geprägt war. So sieht er in Übereinstimmung mit der Dimitroff-These, der offiziellen kommunistischen Erklärung für den Nationalsozialismus, nach der der Nationalsozialismus die offene terroristische Diktatur der habgierigsten und brutalsten Elemente des Kapitalismus sei,¹ den Kapitalismus als Hauptursache für die Hitler-Diktatur, die im Augenblick der Gefährdung des Kapitalismus auf Wunsch der Kapitalisten selbst eingeschritten sei, um deren Herrschaft zu retten. 1948 schreibt Brecht polemisch gegen alle "Versuche, den Nationalsozialismus geistig" vom Kapitalismus "zu isolieren, als gewissen Übertreibungen, Überspitzungen, aber was wurde übertrieben, überspitzt? Die Vergasungslager des IG-Farben-Trusts sind Monumente der bürgerlichen Kultur dieser Jahrzehnte."² Man kann diese ganze Problematik auch theatralisch ausgeführt sehen im *Aufhaltsamen Aufstieg des Arturo Ui*, einem Theaterstück, mit dem Brecht, nicht gerade ein Broadway-Experte, seinen Ruhm auch auf Broadway erweitern wollte.

Jedoch versucht Brecht im Exil den Nationalsozialismus als im Widerspruch zu den wahren Interessen der deutschen Nation stehend darzustellen. Das deutsche Volk sei das erste Opfer der Nazis gewesen, schreibt er 1943 in einem für ein breiteres amerikanisches Publikum intendierten Artikel, und zwar im Rahmen seiner Auseinandersetzung mit der These des britischen Diplomaten Vansittart, der im damals soeben erschienenen und vielbesprochenen Buch *Lessons*

of my Life behauptet hatte, das deutsche Volk sei von Haus aus aggressiv und autoritär veranlagt.³ Vansittarts These verneint Brecht entschieden, indem er behauptet, Hitler habe erst sein eigenes Volk heimgesucht, bevor er auch andere Länder heimsuchte, und der Zustand Deutschlands sei ja kaum weniger schlecht als der Zustand der durch die Nazis okkupierten Länder Polen, Griechenland oder Norwegen. Ja, sagt Brecht, Hitler habe ganze Heere seiner deutschen Landsleute in Konzentrationslagern eingesperrt, mehr noch als die Russen in Stalingrad gefangen genommen hätten. Und diese in Nazi-Konzentrationslagern ihr Dasein fristenden Deutschen seien nur ein Bruchteil des anderen, nicht- oder sogar antinazistischen Deutschlands, das ja viel größer sei.⁴ Anderswo schreibt Brecht, das deutsche Volk sei "das erste der von ihm [Hitler] unterworfenen Völker." Und er führt aus: "Wir hoffen, wir sagen, was das deutsche Volk selber sagen würde, könnte es reden. Wir sagen, daß Hitler und seine Hintermänner nicht Deutschland sind, was immer sie behaupten mögen. Daß sie Deutschland sind, das ist die erste ihrer unverschämten Lügen. In Wahrheit haben sie die Deutschen unterworfen, wie sie die Tschechen oder die Franzosen unterworfen haben. Sie haben das deutsche Volk unterworfen mit Polizeigewalt und Propaganda, wie sie die fremden Völker mit Militärgewalt und falschen Versprechungen unterworfen haben."⁵

Im großen und ganzen macht Brecht also sehr wohl einen Unterschied zwischen den Nazis einerseits und dem deutschen Volk andererseits, das er zwar nicht als durchweg gut aber sehr wohl als pragmatisch und nicht ganz verdorben ansieht. Aus diesem Grund reagiert Brecht recht wütend und wohl auch etwas unfair auf Thomas Manns Entschluß, sich nicht öffentlich in den USA für eine milde Behandlung des Nachkriegsdeutschland einzusetzen. Im 1944 geschriebenen Gedicht über Mann vergleicht Brecht das deutsche Volk sogar mit dem gekreuzigten Christus und behauptet, der Nobelpreisträger Mann habe das deutsche Volk als "Kreuzträger aufgefordert/Seine bewaffneten Peiniger mit blossen Händen anzufallen."⁶ Im Streit zwischen Mann und Brecht sah es so aus, als würde Mann von einer deutschen Kollektivschuld sprechen, während

³ Lord Vansittart: *Lessons of My Life*. New York: Alfred A. Knopf, 1945.

⁴ Brecht: "The Other Germany 1943," Übersetzung von Eric Bentley. In BFA 23, S. 24-30; hier S. 24.

⁵ Brecht: "Bericht über die Stellung der Deutschen im Exil," BFA 23, S. 32-3; hier, S. 33.

⁶ Brecht: "Als der Nobelpreisträger Thomas Mann den Amerikanern und Engländern das Recht zusprach, das deutsche Volk für die Verbrechen des Hitlerregimes zehn Jahre lang zu züchtigen." In BFA 15, S. 90-91; hier, S. 90.

¹ Wolfgang Fritz Haug, Hg.: *Historisch-Kritisches Wörterbuch des Marxismus*. Band 4. Hamburg: Argument, 1999, S. 157.

² BFA 27, S. 268. Eintragung vom 13.4.48.

Brecht die Idee einer Kollektivschuld ablehnen würde.¹ Und dies kommt in der Tat in Brechts Gedicht über Mann zum Ausdruck. Aber erstens ist Brechts Mann-Gedicht kein zuverlässiges Barometer für Thomas Manns Haltung, und zweitens bringt es nur die eine, positive Seite von Brechts eigentlich viel komplexerer Haltung gegenüber dem deutschen Volk zum Ausdruck. Denn Brecht selbst hat durchaus die Popularität der Hitler-Regierung gerade in Deutschland anerkannt. Fast ein Jahrzehnt später, in der DDR, behauptet er in einem Gespräch mit seinem Klempner über die Ereignisse des 17. Juni 1953, die Nazis würden bei freien geheimen Wahlen noch einmal einen Wahlsieg davontragen.² Dieser Satz ist sozusagen das Gegenstück zu Brechts berühmtem kleinen Gedicht über die DDR-Regierung, die sich in ihrer Enttäuschung über die jüngsten Ereignisse das Volk auflösen und ein neues Volk wählen sollte. Der Gegensatz zwischen den zwei Aussagen war nicht nur Brechts Dilemma, sondern auch das Dilemma der überzeugten deutschen Sozialisten überhaupt: wie baut man den Sozialismus in einem Volk auf, das sich soeben in großen Mengen für Hitler entschieden und für ihn in so vielen anderen Ländern gekämpft hatte? Brecht ist die deutsche Jugend unheimlich. Er schreibt: "Kurz, unsere Jugend ist eine Hitlerjugend" und behauptet: "Von denen allerdings, die im Hitlerjahrzehnt jung waren, kann man sagen, daß sie zu einer Art Kollektivum gebildet wurden, als Bürgertum und Kleinbürgertum sich nazifizierte. Ihre Jugend wurde förmlich als ein Mythos etabliert... Ihnen wurde der Sozialismusersatz [sprich: der Nationalsozialismus—SMB] chemisch rein zugeführt, und der echte Stoff ist für sie nun besonders schwer erkenntlich und verdaulich. Nicht nur ihre Laster, sondern auch ihre Tugenden wurden hitlerisiert. Sie vereinen das Denkvermögen von Kindern mit der Unbelehrbarkeit von Greisen."³ Aber mit genau diesen jungen Leuten sollte der neue sozialistische Staat aufgebaut werden—und natürlich auch die westdeutsche Bundesrepublik. 1954, nach einem Gespräch mit jungen Kollegen in seinem

Landhaus in Buckow, schreibt Brecht in sein *Journal*: "Das Land ist immer noch unheimlich. Neulich, als ich mit jungen Leuten aus der Dramaturgie nach Buckow fuhr, saß ich abends im Pavillon, während sie in ihren Zimmern arbeiteten oder sich unterhielten. Vor zehn Jahren, fiel mir plötzlich ein, hätten alle drei, was immer sie von mir gelesen hätten, mich, wäre ich unter sie gefallen, schnurstracks der Gestapo übergeben..."⁴ Das sind Worte, die Brechts Schwiegersohn Ekkehard Schall, der wohl mit von der Partie war, nachträglich recht hart treffen, und gegen die Schall in seinen Erinnerungen protestiert.⁵

In seinen Arbeiten in der DDR ging Brecht von Friedrich Engels' Idee der "deutschen Misere" aus, die vor allem in seiner Bearbeitung des Sturm-und-Drang Stücks von Jakob Michael Reinhold Lenz, *Der Hofmeister*, zum Ausdruck kommt. Die Idee der "deutschen Misere" ist derjenigen eines deutschen Sonderwegs recht ähnlich: beide behaupten, das deutsche Bürgertum sei verhängnisvoll schwach gewesen und habe deswegen nie eine bürgerliche Revolution vollbringen können. Statt dessen habe sich im deutschen Bürgertum eine Untertanenmentalität und Autoritätsgläubigkeit entwickelt. In einem Brief an Hans Mayer spricht Brecht über "die gleichnishafte Bedeutung der Entmannungsfabel schlechthin" im Lenzschen Stück, da seiner Meinung nach die Selbstentmannung des Hofmeisters eben die selbstverschuldete Impotenz des deutschen Bürgertums widerspiegelt.⁶ Wegen seiner Kritik am Bürgertum und seiner Kultur eckt Brecht in der DDR an, denn er kritisiert auch Epochen der deutschen bürgerlichen Kultur, die für die DDR-Kulturbürokraten unantastbar sind, da sie zum Zeitalter des geschichtlichen Aufstiegs des Bürgertums und daher zum Erbe des von der SED ideologisch in Anspruch genommenen deutschen Humanismus gehören. Dies sehen wir auch im Streit über Hanns Eislers *Faust*-Stück, in dem Brecht natürlich Eisler gegen die Kulturbürokraten verteidigt.

Aber andererseits schließt Brechts Verständnis des Marxismus keineswegs eine gewisse Vaterlandsliebe aus, denn er meint, "Erst das Proletariat kämpft sich zum Internationalismus und damit zu einem völlig

¹ Zum Verhältnis Brecht-Mann und zu Brechts Mann-Gedicht, siehe Herbert Lehnert: "Bert Brecht und Thomas Mann im Streit über Deutschland." In: John M. Spalek und Joseph Strelka, Hg.: *Deutsche Exilliteratur seit 1933*. Bern und München: Francke, 1976, S. 62-88. Siehe auch Lehnert: "Thomas Mann, Bertolt Brecht, and the 'Free Germany' Movement." In: John M. Spalek und Robert F. Bell: *Exile. The Writer's Experience*. Chapel Hill: University of North Carolina Press, 1982, S. 182-202.

² BFA 27, S. 347, Eintragung vom 12.9.53.

³ Brecht: "Von der Jugend." In BFA 23, S. 130-131; hier, S. 131.

⁴ BFA 27, S. 350, Eintragung vom 7.7.54.

⁵ Siehe Ekkehard Schall: *Meine Schule des Theaters. Seminare—Vorlesungen—Demonstrationen—Diskussionen*. Frankfurt: Suhrkamp, 2001, S. 209-210. Es ist wohl kein Zufall, daß sich Schalls nachträgliche Proteste gegen Brechts Mißtrauen bei einem Besuch in Israel zum Ausdruck kommen.

⁶ BFA 30, S. 20. Brief an Hans Mayer vom 25 März 1950.

neuartigen Nationalgefühl durch.“¹ Dieses Nationalgefühl beschreibt er denn in seiner alternativen Nationalhymne “Kinderhymne.” Die Liebe zum Vaterland soll zwar innig und mächtig sein, aber nicht aufprotzend oder aggressiv. Brecht setzt sich ab von Johannes R. Becher und seinem kommunistischen Patriotismus, den er als viel zu großmäulig empfindet. Er schreibt: "Alle diese Redensarten einer pffiffigen salesmanship von 'deutscher Wissenschaft,' deutschem Gemüt,' 'deutscher Kultur' führen unhinderbar dann zu diesen 'deutschen Schandtaten.' Gerade wir sind die Rasse, die den Anfang damit machen sollten, unser Land das Land Nummer 11 zu nennen und basta. Deutschland muß sich nicht als Nation emanzipieren, sondern als Volk, genauer als Arbeiterschaft. Es war nicht 'nie eine Nation,' sondern es war eine Nation, d.h. es spielte das Spiel der Nationen um Weltmachtstellung und entwickelte einen stinkenden Nationalismus."²

Für Brecht sind die Nazis nicht so sehr die Repräsentanten des deutschen Volkes als vielmehr dessen Unterdrücker. Deswegen ist der Kampf gegen die Nazis eine nationale Befreiungsbewegung. Im mit Fritz Lang zusammen geschriebenen Entwurf zum anti-Nazi Film *Hangmen also Die* beschreibt Brecht den Widerstand gegen die Nazis in der Tschechoslowakei als “nationale Untergrundbewegung,” womit er ziemlich eindeutig die illegale KP als nationale Bewegung apostrophiert.³ Und so hat er wohl auch den Widerstand gegen die Nazis in Deutschland verstanden, gemäss seinem Spruch, daß die Deutschen das erste von Hitler unterdrückte Volk gewesen seien. Aber diese hitlersche Unterdrückung ist eben eine kapitalistische, und deswegen ist der wahre Kampf gegen Hitler gleichbedeutend wenn nicht gar identisch mit dem Kampf gegen den Kapitalismus: Wenn der Kapitalismus überwunden sein wird, so werden auch die Umstände, die zu Hitler geführt haben, überwunden sein. In den USA behauptet Brecht, daß alle, die sich darüber beschwerten, daß das deutsche Volk seiner Regierung erlaubt, einen furchtbaren Aggressionskrieg zu führen, sich eigentlich darüber beschwerten, daß das deutsche Volk keine soziale Revolution macht.⁴ Frieden und soziale Revolution sind also für ihn gleichbedeutend, genauso wie Krieg und Kapitalismus gleichbedeutend sind.

Brechts Vaterlandsiebe ist also eine kommunistische Vaterlandsiebe. Aber eigentlich ist das Wort Vaterland hier sehr unangebracht, denn Brecht sah Deutschland bekanntlich nicht als Vater sondern als Mutter, wie sein berühmtes 1933 geschriebenes Gedicht “Deutschland” belegt, das mit den Worten anfängt, “O Deutschland, bleiche Mutter!” Im Jahr der Machtübergabe an die Nazis ist Brechts Gedicht keineswegs unpatriotisch oder antideutsch. Ganz im Gegenteil, Brecht liebt seine Mutter Deutschland, und er bedauert sehr, daß sie “Unter den Völkern” besudelt sitzt und “Unter den Befleckten” auffällt. Aber dieser Zustand ist nicht so sehr die Schuld der Mutter Deutschland, meint Brecht, sondern die Schuld ihrer schlechtesten Söhne, d.h. der Nazis und der Kapitalisten:

O Deutschland, bleiche Mutter!
Wie haben deine Söhne dich zugerichtet
Daß du unter den Völkern sitzt
Ein Gespött oder eine Furcht!⁵

Aber nicht alle deutschen Söhne sind schlecht, denn es gibt auch die guten, und leider ist der Zipfel des Rockes der Mutter blutig “Vom Blut deines/Besten Sohnes.” Dieser beste Sohn ist wohl für Brecht mit dem selbstbewußten Proletariat gleichzusetzen. An diesem Gedicht und auch an anderen Gedichten und Äußerungen Brechts zur deutschen Frage läßt sich sehen, daß auch seine schärfsten Kritiken und traurigsten Bilder der deutschen Nation einer verletzten aber trotzdem heißen und innigen Liebe entstammen. Der Sohn, der sich auch nicht als perfekt ansieht, beteuert seine Liebe zur geschändeten und nicht ganz tugendhaften Mutter, und weil er sie liebt, empfindet er ihre Schande umso schärfer. Daß Brecht aus der traditionellen deutschen Vaterlandsiebe eine Mutterlandsiebe macht, weist, glaube ich, auf seinen marxistischen Patriotismus hin: es sind die besten Söhne, eben das selbstbewußte Proletariat und die Kommunistische Partei, die die deutsche Mutter am besten lieben, und ihre Liebe ist nicht auftrümpfend oder kriegerisch sondern eben die besorgte Liebe eines guten Sohnes für eine schwierige Mutter. Dieser Sohn will nicht, daß, wer Deutschland sieht, zum Messer greift, “Wie beim Anblick einer Räuberin,”⁶ Worte, die dann 1949 einen Widerhall finden in der “Kinderhymne.” Brechts Mutterlandsiebe bedeutet natürlich nicht, daß Deutschland nur ein Opfer oder gar unschuldig ist. Im Gegenteil, wenn man Brechts theatralische Darstellungen von

¹ Brecht: "Kosmopolitismus I," in BFA 23, S. 141.

² BFA 27, S. 181-2, Eintragung vom 11.11. 1943.

³ Fritz Lang und Bert Brecht: “437!! Ein Geiselfilm.” In: *Freunde, Kollegen, Mitarbeiter, Brecht-Jahrbuch* 28. Hg. Stephen Brockmann u. a., S. 9-30; hier, S. 19.

⁴ Brecht: "The Other Germany 1943", A. a. O., S. 26.

⁵ Brecht: “Deutschland.” In BFA 11, S. 253-254.

⁶ Ebenda.

Müttern, besonders in *Mutter Courage, Der gute Mensch von Sezuan*, oder *Der kaukasische Kreidekreis*, ansieht, so ist es klar, daß seine Mütter keineswegs unbefleckt sind. Aber sie werden trotzdem geliebt.

Sicherlich war Brechts zunehmende Hinwendung zu den Problemen der deutschen Nation bedingt von seinen Erfahrungen in den USA. Hatte er noch als junger Mann, in seinem Gedicht "Deutschland, du Blondes Bleiches," gemeint, Amerika sei eine positive Alternative zum "Aasland, Kümmernisloch"¹ Deutschland, und hatten seine Stücke *Im Dickicht der Städte*, *Die Heilige Johanna der Schlachthöfe* und sogar seine Oper *Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny* eine gewisse Faszination mit den — oder sogar Vorliebe für die USA gezeigt, so ist diese Faszination immer noch da im *Aufhaltsamen Aufstieg des Arturo Ui*, in dem er die US-Amerikaner davon überzeugen will, der Nazismus sei auch in den USA möglich. Aber viele Gedichte, unter anderem die *Hollywoodelegien*, zeigen, daß Brecht in den USA bitter enttäuscht ist, da die USA eben das Hauptland des Kapitalismus für ihn sind und bleiben.

Kommen wir zur Teilung Deutschlands. Brecht ist davon überzeugt, daß die deutsche Teilung das Resultat kapitalistischer Perfidie ist. In seiner "Bonner Bundeshymne" schreibt er:

Deutschland, Deutschland über alles
Nur nicht über unser Geld!
Wenn es auch gegebenen Falles
Dadurch auseinanderfällt

Ja, vom Rhein bis an die Elbe
Sind wir westlich eingestellt
Ist das Ziel doch ganz dasselbe:
Für den reichen Mann mehr Geld!

Deutsche Kohlen, deutsches Eisen
Deutsches Holz und deutschen Stahl
Liefern wir zu Schleuderpreisen
An das Wallstreetkapital.

Wahlen gibt es allgemeine
Nur in dem gibt's keine Wahl:
U.S.A. hält Wacht am Rheine
Daß der deutsche Michel zahl.²

Im folgenden Gedicht macht Brecht klar, daß der Kapitalismus eben die deutsche Spaltung herbeigeführt habe:

¹ Brecht: "Deutschland, du Blondes Bleiches," BFA 13, S. 171-172.

² Brecht: "Bonner Bundeshymne," BFA 15, S. 207.

Hoch zu Bonn am Rheine sitzen zwei kleine
Böse alte Männer, die die Welt nicht mehr
verstehen.

Zwei böse Greise, listig und leise
Möchten gern das Rad der Zeit nochmals nach
rückwärts drehn.
Schumacher, Schumacher, dein Schuh ist zu klein
In den kommt ja Deutschland gar nicht hinein.
Adenauer, Adenauer, zeig deine Hand
Um dreißig Silberlinge erkaufst du unser Land.³

Interessanterweise befindet sich Deutschland hier wiederum in der Situation des verratenen Heilands Jesus Christus, während der erste Bundeskanzler Konrad Adenauer eben Judas Ischariot ist. Solche Gedichte zeigen, daß Brechts Marxismus durchaus mit einem gewissen, auch recht aggressiv zum Ausdruck gebrachten Nationalgefühl zusammen gehen kann.

Nun kommen wir zur letzten Frage, nämlich zur Frage, warum das Nationale bei Brecht meistens übersehen oder gar heruntergespielt worden ist. Es ist ein Widerspruch: einerseits haben sich manche Schriftsteller Anfang der 90er Jahre gewünscht, Brechts "Kinderhymne" möge in Zukunft die Nationalhymne des wiedervereinigten Deutschland sein; aber andererseits herrschte immer noch die Idee, Brecht habe nicht viel über die deutsche Nation zu sagen gehabt. Meiner Meinung nach liegt dieser Widerspruch nicht so sehr in Brecht selbst als in der noch ungeklärten Beziehung der deutschen Linken zum Problem der Nation und dem auch weiterhin sehr umstrittenen Begriff einer deutschen Normalität bzw. Normalisierung. 1998 in seiner immer noch kontroversen Friedenspreisrede stellte der Schriftsteller Martin Walser die rhetorische Frage: "Aber in welchen Verdacht gerät man, wenn man sagt, die Deutschen seien jetzt ein normales Volk, eine gewöhnliche Gesellschaft?"⁴ Und in der Tat war die behauptete bzw. in Frage gestellte deutsche Normalisierung eines der Themen, die im Anschluß an die waltersche Rede kontrovers diskutiert wurden. Im Allgemeinen gelten Normalisierer bzw. Behauptungen einer Normalisierung in Deutschland als konservativ oder gar rechtslastig, während die Angreifer einer

³ Brecht: "Herrnburger Bericht," BFA 15, S. 246-253; див ст. 252.

⁴ Martin Walser: "Die Banalität des Guten: Erfahrungen beim Verfassen einer Sonntagsrede aus Anlaß der Verleihung des Friedenspreises des Deutschen Buchhandels." *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 9 Oktober 1998, S. 15. Siehe auch meinen Artikel hierzu: "Martin Walser and the Presence of the German Past." *German Quarterly*, Jg. 75, Nr. 2 (Frühling 2002), S. 127-143.

solchen Normalisierung als links oder progressiv gelten. Solche Vorstellungen gehen von einem als marxistisch apostrophierten Verständnis aus, daß Patriotismus und Nationalgefühl im grunde genommen nur Täuschungen und Gehirnwäsche seien, die verhindern, daß das einfache Volk seine wahren Interessen einsieht. Aber weder Marx noch Engels haben behauptet, jegliches Nationalgefühl sei eine solche Gehirnwäsche, noch hat Brecht das behauptet. Diese Idee hat sich in der Nachkriegszeit in Westdeutschland entwickelt, dergestalt, daß z.B. Reinhard Bendix 1991 behauptet hat, "Die nationale Identität ist ein Hauptgrund dafür, daß es — jedenfalls in Westeuropa — keine proletarischen Revolutionen gegeben hat."¹ Eine solche Sichtweise kennt keinen progressiven Nationalismus, eben Brechts proletarisch-internationalistischen Nationalismus, den Nationalismus einer illegalen Untergrundbewegung, der auch die frühe DDR geprägt hat, die sich durchaus als wahrhaft patriotisch und in den besten deutschen demokratischen humanistischen Traditionen stehend verstand. Also haben wir ein recht merkwürdiges Paradox: einerseits wollen viele Linke überhaupt nichts zu tun haben mit Ideen einer deutschen Normalisierung, aber andererseits behaupten sie, Brechts alternative Nationalhymne zu befürworten, die nichts anderes als eine deutsche Normalisierung propagiert:

Und nicht über und nicht unter
Andern Völkern wolln wir sein
Von der See bis zu den Alpen
Von der Oder bis zum Rhein.²

Alles in diesem Gedicht spricht von Brechts Sehnsucht nach einer endlichen Normalisierung Deutschlands: Deutschland soll mehr oder weniger so werden wie andere Länder auch, und Deutsche mögen Deutschland lieben, genauso wie andere Völker ihre Länder auch lieben. Nebenbei bemerkt kann ich mir als US-amerikanischer Staatsbürger nicht vorstellen, daß eine solche Hymne, auf die USA gemünzt, große Chancen hätte, unsere bei nüchternem Licht betrachtete recht krieglerische Nationalhymne abzusetzen: Man gewinnt keine Wahlen in den USA, indem man behauptet, die USA seien mehr oder weniger wie andere Länder auch. Brecht mag für Deutschland gewünscht haben, das Land solle fortan als "Land Nummer 11" bezeichnet werden, jedoch wird in naher Zukunft kein ernstzunehmender US-amerikanischer Politiker

dies für sein sich als Nummer Eins verstehendes Land wünschen — leider, muß ich als Linksliberaler, der sich einen Schuß brechtscher Mutterlandsliebe für mein eigenes Land wünschen würde. Aber daß man sich als Nummer 1 versteht ist wohl unter Nationen das historisch übliche; es ist das Land Nummer 11, das eher ungewöhnlich ist. Also vielleicht noch immer ein deutscher Sonderweg, gerade im Zeichen der Normalisierung. Aber zurück zu Deutschland und Brecht. Was ich behaupte, ist, daß die westdeutsche Linke, und vielleicht nicht nur sie, Brechts gemäßigten, normalisierenden proletarischen Patriotismus nie richtig verstanden hat, weil sie von der falschen Prämisse ausging, ein jeglicher Patriotismus sei objektiv reaktionär. Und so konnte man einerseits für Brechts "Kinderhymne" plädieren aber andererseits völlig übersehen, daß dieses Lied nichts anderes will als eben die deutsche Normalisierung, die man anderswo bekämpft. Es kann sein, daß die undialektische und unbrechtsche Ansicht eines naturgegebenen Konfliktes zwischen Patriotismus einerseits und progressivem politischem Denken andererseits langsam überwunden wird: sogar der zur Zeit amtierende deutsche Bundeskanzler, Gerhard Schröder, spricht im positiven Sinne von Brechts Gedicht, und sicherlich ist Herr Schröder einer gewissen Normalisierung Deutschlands nicht abgeneigt — wie sich unter anderem auch in den jüngsten Auseinandersetzungen mit der Regierung der USA zeigte. Und so hat der Leiter des Brecht-Archivs in Berlin, Erdmut Wizisla, vielleicht recht, wenn er sagt, es kann sein, daß Brechts "Kinderhymne" einmal in der Tat die deutsche Nationalhymne wird.³

¹ Zitiert nach Schöttker: A. a. O., S. 454, Fußnote 17.

² Brecht: "Kinderhymne." BFA 12, S. 303.

³ Wizisla: A. a. O., S. 220.

Брехт і німецька нація

Цей заголовок може здатись дещо дивним для статті американського германіста. По-перше, принаймні після появи у 1993 році публікації Детлефа Шеткера під назвою “Поняття національного як теоретичний дефіцит” про “Бертольта Брехта і німецьку історію”, де “національне питання” в жодному разі не є центральною категорією для Бертольта Брехта, а передусім тому, що Брехтівський марксизм, так звучить аргумент, ніби-то утримував його від великого зацікавлення німецькою нацією і її проблемами.¹ По-друге, і тепер, мабуть, не лише з Брехтівської південно-німецької, але й зі східно-німецької точки зору, ми дізнаємося зі спогадів режисера і колишнього асистента Брехта - Петера Фойгта про те, що дружина Брехта Гелена Вайгель розповідала йому, нібито Брехту ніяк не вдавалося написати більше, ніж перший рядочок німецького національного гімну, написаний південно-німецьким діалектом: “Говняний ми народ”². Спогади Фойгта, якщо вони відповідають дійсності, могли б стати доказом того, що аугсбуржець Брехт, попри своє захоплення пруською метрополією Берліном, так і не зміг ніколи повністю подолати поширений серед баварців і швабів спротив Пруссії, а також склепаній Пруссією до купи централізованій малонімецькій державі під назвою Другий Рейх. Або ж, можливо, тут чути далекі відголоски віденського ресентименту Гелени Вайгель проти “пруссаків”? Може навіть бути, що такий ресентимент проявляється, коли Брехт, одразу по поверненні з Берліну 23 жовтня 1948 року занотовує в свій “Робочий журнал”: “Рано вранці, о шостій тридцять, я йду вулицею Вільгельма вниз до рейхсканцелярії. Так би мовити викурити там свою сигару.”³ чи коли Брехт чотири дні

потому, 27 жовтня - і знову ж таки в своєму журналі - називає пруську столицю: “Берлін, гравюра Черчіля за ідеєю Гітлера” або ж “Берлін, купа руїн біля Потсдаму”⁴.

Попри усю незвичність задуму, хочу все ж спробувати його реалізувати. Мої тези звучать коротко й просто: 1) національне питання відіграє значну більшу роль в Брехтівських думках, як в еміграції в США, так і після повернення до Німеччини, що є загальновизнаним; 2) Брехтівський інтерес до національного питання вимушено знаходився під впливом його емігрантської точки зору і особливо його досвіду, отриманого в США; і, зрештою, 3) Брехтівська позиція опонента до німецької нації визначалася з кінця 1940-х рр. і до кінця життя загостренням тодішньої Холодної війни і конфронтацією між молодого Німецькою Демократичною Республікою, в якій Брехт жив, і молодого Федеративною Республікою Німеччина, в якій він не жив, і не хотів жити. Вкінці своїх міркувань хочу спробувати на основі відомого Брехтівського альтернативного національного гімну “Дитячий гімн” (1949-1950 рр.) дати відповідь на питання, чому національне питання у висловлюваннях Брехта, яке відігравало таку важливу роль протягом останніх двадцяти років його життя, згодом більшою або меншою мірою систематично не помічалось або ж відсовувалося на задній план західно-німецькими інтерпретаторами.

Попри свій інтерес до марксизму та інших філософій і навіть попри свої теоретичні міркування, які значно перевищують звичні для письменників обсяги, Брехт мав досить прагматичний склад мислення і навряд чи був великим прихильником розлогих теорій. Він не був ні догматиком, ані мислив системно. Те, що він не був догматиком, призвело до конфліктів з державними установами НДР, а те, що він не мислив системно, полегшує нинішнім інтерпретаторам можливість ствержувати, що він не вибудував і не залишив після себе жодної цілісної теорії щодо німецької нації. І останнє твердження навіть відповідає дійсності: Брехт справді не залишив по собі жодної такої цілісної теорії.

Але чи не слід було б заради справедливості цілком скромно додати до переліку питань ще й таке маленьке: “Ну і що?” А чого ми, власне кажучи, чекаємо від письменника? Цілісно вибудовану теорію без суперечностей чи, радше, пов'язані з

¹ Detlev Schöttker: “Das Nationale als theoretisches Defizit. Bertolt Brecht und die deutsche Geschichte.” In Helmut Scheuer, Hg.: *Dichter und ihre Nation*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1993, S. 428-458.

² Erdmut Wizisla: “‘May it seem to us our dearest...’ Brecht’s ‘Children’s Anthem.’” In: Tom Kuhn und Karen Leeder, Hg.: *Empedocles’ Shoe. Essays on Brecht’s poetry*. London: Methuen, 2002, S. 212-220; див. ст. 216.

³ Bertolt Brecht: *Werke. Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe*. Hg. Werner Hecht, Jan Knopf, Werner Mittenzwei, und Klaus-Detlef Müller. Band 27, *Journal 2*. Berlin, Weimar, und Frankfurt: Aufbau und Suhrkamp, 1993,

S. 279. Надалі це видання позначаємо аббревіатурою BFA.

⁴ BFA, S. 281.

контекстом й емоційні словесні творіння, які Брехт сам, можливо, назвав би “спробами” або “пропозиціями” або ж які він дійсно так називав? Томас Манн, письменник, який часто протиставляв Брехту у своїх висловлюваннях про німецьку націю, з яким Брехт навіть мав стосунки, однозначно сповнені конкуренції та заздрості, теж не зміг уникнути повністю суперечностей, коли висловлював свої численні контрверсійні, але досить впливові думки щодо німецької нації. Навіть Томас Манн не вибудував для нас однозначної, незмінної, стабільної теорії щодо німецької нації, хоча і вважався в США “кайзером усіх німецьких емігрантів” (читаємо у Людвіга Маркузе) і користувався з боку багатьох американців авторитетом гуру в усіх німецьких питаннях.¹ Якраз навпаки: з одного боку, Томас Манн палко любив свою батьківщину, з іншого боку, вважав, що націонал-соціалізм укорінений в істинно німецькій сутності. З одного боку, Томас Манн виступав на захист і просив з розумінням поставитися до письменників, яких називали, і він теж, представниками “внутрішньої еміграції”, з іншого боку, після 1945 року він вступив у скандальну полеміку з тими ж таки “внутрішніми емігрантами”, наприклад, з Франком Тісом, стверджуючи, що взагалі на всіх творах, яким вдалося отримати дозвіл на публікацію в Німеччині в 1933-1945 рр., є сліди від крові й ганьби, і що саме тому всі такі твори слід знищити.² Література ж на щастя - це сфера багатозначності, а не однозначності, і це відрізняє її, як від традиційної логіки, так і від ідеально написаних або ж витлумачених законів. Отож, якщо Шеткер заявляє, що Брехт не міг “пояснити особливості німецької історії”, а саме “тому, що його інтереси знаходилися за межами національної проблематики”³, то потрібно все ж запитати: “А які тоді німецькі письменники тих часів, на противагу Брехту з його нібито недоліками, можуть пояснити “особливості німецької історії”, тобто хто знайшов відповідь на загальновідомі загадки про буття і світ? Томас Манн? Германн Гессе?

Елізабет Ланггесер? Анна Зегерс? Чи можуть вони все пояснити? Більше того: якщо відійти від письменників і наблизитися до академічної сфери історичних наук, то чи можемо ми стверджувати, що вона знає або ж знала в чому суть справи? Чи вдалося взагалі в ті часи або навіть зараз повністю і остаточно пояснити “особливості німецької історії”? Постановка такого загостреного питання передбачає, звичайно, негативну відповідь: і в історичній науці все ще тривають суперечки між тими, хто зображує німецьку історію у вигляді лихого і дуже незвичного “німецького особливого шляху”, і тими, хто стверджує, що німецька історія, не зважаючи на “Третій Рейх”, на Другу світову війну, на знищення євреїв і на сорокалітній поділ на дві частини, нібито розвивалася без особливих відмінностей від історій інших націй.⁴ Чому все ж таки саме в Німеччині, а не в інших країнах з'явилася Гітлерівська диктатура, розпочалася Друга світова війна, вчинялися політичні злочини й Геноцид часів “Третього Рейху”? У нас хочі є багато підходів до відповіді, багато проміжних результатів і міркувань, але про ці речі й досі тривають палкі дискусії, і навіть серед тих, хто приділяє основну увагу “національній проблематиці”, якщо ще раз скористатися словами Шеткера. І, напевно, в майбутньому такі суперечки продовжаться. Тут кінці ще не видно. Ми не можемо, напевно, очікувати від Брехта того, що не вдалося досягти ні в ті часи, ні нині жодному мислителю, а саме остаточної відповіді на всі відкриті питання з німецької історії. І якщо Томас Манн й інші мають право на двозначність, то нам слід надати таке право й Бертольту Брехту.

Що ж, Брехт, звичайно, був марксистом, хоча й не був членом Комуністичної партії Німеччини, і, звичайно ж, його ставлення до німецької нації було позначене впливом марксизму. Так, наприклад, дотримуючись тези Дімітрова, офіційного комуністичного пояснення суті націонал-соціалізму, згідно якого націонал-соціалізм - це відкрита терористична диктатура

¹ Ludwig Marcuse: *Mein zwanzigstes Jahrhundert. Auf dem Weg zu einer Autobiographie*. München: Paul List, 1960, S. 288.

² Thomas Mann: "Warum ich nicht nach Deutschland zurückgehe." in Mann: *Gesammelte Werke in Zwölf Bänden*. Band 12: *Reden und Aufsätze 4*. Frankfurt: S. Fischer, 1960, S. 953-962; hier, S. 957. Zum Streit Mann-Thiess siehe mein Kapitel "Two Kinds of Emigration." In: *German Literary Culture at the Zero Hour*. Rochester: Camden House, 2004, S. 90-114.

³ Schöttker: A. a. O., S. 428.

⁴ Див. також David Blackburn und Geoff Eley: *Mythen deutscher Geschichtsschreibung. Die gescheiterte bürgerliche Revolution von 1848*. Frankfurt: Ullstein, 1980. Helga Grebing: *Der "deutsche Sonderweg" in Europa 1806-1949. Eine Kritik*. Stuttgart: Kohlhammer, 1986. Heinrich August Winkler: "Der deutsche Sonderweg. Eine Nachlese." *Merkur* Jg. 35 Nr. 8 (1981) S. 793-804. Theodore S. Hamerow: "Guilt, Redemption, and Writing German History." *American Historical Review* Nr. 88 (1983), S. 53-72. Siehe auch meinen Beitrag "The Politics of German History." *History and Theory*, Jg. XXIX, Nr. 2 (1990), S. 179-189.

найжадібніших і найбрутальніших елементів капіталізму,¹ він вважав капіталізм основною причиною Гітлерівської диктатури, яка в мить загрози для капіталізму сама включилася у боротьбу, щоб врятувати його панування. У 1948 році Брехт вступає в полеміку проти всіх “спроб духовної ізоляції націонал-соціалізму” від капіталізму “за допомогою таких визначень, як гіперболізація, перебільшення, але де ця гіперболізація і перебільшення? Концтабори з газовими камерами концерну IG-Farben - це монументи буржуазної культури цих десятиліть”.² Вся ця полеміка виражена також і в сценічній формі у “Кар’єрі Артуро Уї, яку можна було спинити”, в п’єсі, за допомогою якої Брехт, аж ніяк не найкращий експерт по Бродвейським постановкам, хотів поширити свій успіх ще й на Бродвей.

Проте, Брехт в еміграції намагається зобразити націонал-соціалізм як те, що суперечить справжнім інтересам німецької нації. Німецький народ - це перша жертва нацистів, пише він 1943 року в статті, призначеній для широкої американської публіки, а саме в межах свого розгляду тези британського дипломата Вансітарта, який незадовго до цього опублікував книгу “Lessons of my Life”, яка викликала значний резонанс, де той стверджував, що німецький народ по суті своїй схильний до агресії та авторитаризму.³ Тезу Вансітарта Брехт рішуче заперечує, стверджуючи, що Гітлер спочатку завітав до власного народу, перш ніж завітати до інших країн, і що становище Німеччини навряд чи менш гірше, ніж становище, окупованих нацистами, країн: Польщі, Греції чи Норвегії. Так, каже Брехт, Гітлер запроторив силу-силенну своїх земляків до концтаборів, навіть більше, ніж росіяни взяли в полон під Сталінградом. І ці німці, які намагаються вижити в нацистських концтаборах, є лише частиною Німеччини, яка не підтримує або й виступає проти нацистів, і є насправді ще значно більшою.⁴ В іншому місці Брехт пише, що німецький народ “перший серед підкорених ним [Гітлером] народів.” І він продовжує: “Ми сподіваємося, що кажемо те, що німецький народ сам сказав би, якби тільки міг говорити. Ми кажемо, що Гітлер і його посіпаки - це не

Німеччина, хай як би вони в цьому не запевнювали. Те, що вони - Німеччина, - це перша їхня безсоромна брехня. Насправді це вони підкорили собі німців так само, як підкорили собі чехів чи французів. Вони підкорили собі німецький народ за допомогою поліцейського насилля і пропаганди так само, як підкорили інші народи за допомогою військового насилля і фальшивими обіцянками”.⁵

Отже, загалом, Брехт показує нам різницю між нацистами з одного боку і німецьким народом з іншого, який, з його точки зору, хоч і не абсолютно добрий народ, але ймовірно дуже прагматичний і не зовсім зіпсований. Через це Брехт справді розлючено і мабуть також трішки несправедливо реагує на рішення Томаса Манна не виступати публічно у США на рахунок поблажливого ставлення до післявоєнної Німеччини. У вірші, написаному 1944 року про Манна, Брехт порівнює німецький народ навіть з розп’ятим Христом і стверджує, що нобелівський лауреат Манн «призивав» німецький народ «як хрестоносців, голими руками нападати на своїх озброєних мучителів». ⁶ В суперечці між Манном і Брехтом це виглядало так, ніби Манн говорить вустами колективної вини, а Брехт тим часом відхиляє ідею колективної провини.⁷ І це відображається у віршах Брехта про Манна. Але по-перше, Брехтівський вірш про Манна не є надійний барометром для вимірювання поведінки Томаса Манна, а по-друге, він показує лише одну, позитивну сторону набагато складнішої для розуміння позиції Брехта по відношенню до німецького народу. Адже саме в Німеччині Брехт особисто підтвердив популярність уряду Гітлера. Майже одне десятиліття потому, в НДР, розмовляючи зі своїм слюсарем про події 17 червня 1953 року, він стверджував, що якби таємні вибори були вільними, то нацисти знову б вибороли

⁵ Brecht: "Bericht über die Stellung der Deutschen im Exil," BFA 23, S. 32-3; див. ст. 33.

⁶ Брехт: «Коли нобелівський лауреат Томас Манн приписував американцям і англійцям право протягом десяти років тілесно карати німецький народ за злочини гітлерівського режиму.» Див BFA 15, S. 90-91; див. ст. 90.

⁷ Про стосунки між Брехтом і Манном, а також Брехтівський вірш про Манна див. Herbert Lehnert: "Bert Brecht und Thomas Mann im Streit über Deutschland." In: John M. Spalek und Joseph Strelka, Hg.: *Deutsche Exilliteratur seit 1933*. Bern und München: Francke, 1976, S. 62-88. Див. також Lehnert: "Thomas Mann, Bertolt Brecht, and the 'Free Germany' Movement." In: John M. Spalek und Robert F. Bell: *Exile. The Writer's Experience*. Chapel Hill: University of North Carolina Press, 1982, S. 182-202.

¹ Wolfgang Fritz Haug, Hg.: *Historisch-Kritisches Wörterbuch des Marxismus*. Band 4. Hamburg: Argument, 1999, S. 157.

² BFA 27, S. 268. запис від 13.4.48.

³ Lord Vansittart: *Lessons of My Life*. New York: Alfred A. Knopf, 1945.

⁴ Brecht: "The Other Germany 1943," Übersetzung von Eric Bentley. In BFA 23, S. 24-30; див. ст. 24.

перемогу на них.¹ Це речення є, так би мовити, протилежним висловлюванням до відомого маленького вірша Брехта про уряд НДР, який, розчарувавшись в останніх подіях, мав розпустити існуючий народ і вибрати собі новий. Антитеза між двома висловлюваннями була дилемою не лише Брехта, а й переконаних німецьких соціалістів загалом: як розбудувати соціалізм серед народу, який в той час масово виступав за Гітлера і воював за нього у багатьох країнах? Німецька молодь лякає Брехта. Він пише: «Коротко, наша молодь – це гітлерівська молодь», і стверджує: «Однак про тих, які у гітлерівські роки були молодими, можна сказати, що вони перетворились на колективний клас, так, як буржуазія і міщанство нацифікували себе. Їхня молодь стала буквально міфом... Їм вводили хімічно чистий заміник соціалізму [тобто націонал-соціалізм – ДМБ], і тепер їм вже важко розпізнати й переварити справжній матеріал. Гітлеризованими стали не лише їхні пороки, а й їхні достоїнства. Вони об'єднують воедино інтелект дитини з неуктвом старих.»² Але саме такі молоді люди мають розбудовувати нову соціалістичну державу – і звичайно також західну федеративну республіку. 1954 року, після розмови з молодими колегами у своєму замиському будинку у Букові, Брехт пише у свій *Journal*: «В країні все ще моторошно. Нещодавно, під час поїздки в Буков з молодими драматургами, я сидів ввечері у павільйоні, в той час як вони працювали чи розважались у своїх кімнатах. Раптом мені спало на думку, що б десять років тому усі троє, прочитавши будь-який з моїх творів, тієї ж хвилини віддали б мене гестапо, якби я потрапив їм на очі...»³ Це слова, які хоч і з затримкою, але справді боляче зачіпають зятя Брехта, Еккехарда Шалля, і протестують проти відголосу у його спогадах.⁴

У своїх працях, які були написані в НДР, Брехт брав за основу ідею «німецької біди» Фрідріха Енгельса, яка виражається, передусім, в його обробці п'єси представника руху «Буря і натиск» Якоба Міхаеля Райнхольда Ленца «Гувернер». Ідея «німецької біди» досить схожа на ідею німецького особливого шляху: обидві говорять про те, що

німецька буржуазія стала трагічно слабкою і тому ніколи не зможе здійснити буржуазну революцію. Натомість, серед німецької буржуазії розвинулися менталітет підданих і сліпа довіра авторитетам. В одному з листів Гансу Майєру Брехт говорить про «параболічне значення притчі про вихолощення як такої» у п'єсі Ленца, оскільки, на його думку, самовихолощення гувернера відображає імпотенцію німецької буржуазії, яка трапилась по її вині.⁵ Через власну критику буржуазії і її культури Брехт викликає невдоволення НДР, тому що він критикує також періоди німецької буржуазної культури, яка була недоторканою для чиновників департаменту культури НДР, оскільки вони належали до епохи історичного злету буржуазії, а тому до спадщини німецького гуманізму, який був ідеологією СЄПН. Це ми також можемо побачити у суперечці щодо опери Ганса Айслера «Фауст», в якій Брехт, звичайно ж, захищає Айслера від культурних чиновників.

Але, з іншого боку, Брехтівське розуміння марксизму ні в якому разі не виключає певну любов до Батьківщини, тому що він вважає, що «лише пролетаріат може пробитися до інтернаціоналізму, а з ним до повністю нового національного почуття».⁶ Це національне почуття він описує у своєму альтернативному національному гімні «Дитячий гімн». Любов до Батьківщини хоч і повинна бути щирою і могутньою, але не запрягати в передки чи бути агресивною. Брехт відмежовується від Йоганнеса Р. Бехера і його комуністичного патріотизму, вважаючи його занадто балакучим. Він пише: «Всі ці фрази хитрого умільця продати «німецьку економіку», «німецьку душу», «німецьку культуру» безперешкодно приводять потім до цих «німецьких безсоромних вчинків». Саме ми є расою, яка повинна почати з того, щоб назвати нашу країну країною номер 11 і баста. Німеччина не повинна емансипувати себе як націю, а як народ, точніше як робочий клас. Вона «ніколи не не була нацією», навпаки, вона була нацією, тобто вона грала в гру націй за становлення світової держави і розвинула смердючий націоналізм».⁷

Для Брехта нацисти були не стільки представниками німецького народу, скільки його гнобителями. Тому боротьба з нацистами – це національний рух за визволення народу. В

¹ BFA 27, S. 347, запис від 12.9.53.

² Brecht: "Von der Jugend." In BFA 23, S. 130-131; див. ст. 131.

³ BFA 27, S. 350, запис від 7.7.54.

⁴ Див. Ekkehard Schall: *Meine Schule des Theaters. Seminare—Vorlesungen—Demonstrationen—Diskussionen*. Frankfurt: Suhrkamp, 2001, S. 209-210. Напевно, не випадково протести Шалля проти Брехтівської недовіри пролунають згодом в Ізраїлі.

⁵ BFA 30, S. 20. Лист до Ганса Маєра, 25 березня 1950 р.

⁶ Brecht: "Kosmopolitismus I," in BFA 23, S. 141.

⁷ BFA 27, S. 181-2, запис від 11.11. 1943.

чорновому варіанті сценарію до антинацистського фільму «Кати теж вмирають», написаного разом з Фріцом Лангом, Брехт описує опір проти нацистів у Чехословачії як «національний підпільний рух», чим він досить однозначно позначає нелегальну КП як національний рух.¹ Так він мабуть розумів і опір проти нацистів в Німеччині, якщо взяти до уваги його слова про те, що німці – це перший пригноблений Гітлером народ. Але це гітлерівське пригноблення є саме капіталістичним, і тому справжня боротьба проти Гітлера – рівнозначна, якщо й не ідентична, боротьбі проти капіталізму: коли капіталізм буде переможеним, то будуть переможені й обставини, які привели до Гітлера. У США Брехт стверджував, що всі, хто жаліється на те, що німецький народ дозволяє своєму урядові вести жахливу агресивну війну, жаліються власне на те, що німецький народ не робить соціальну революцію.² Отже, мир і революція для нього рівнозначні так само, як війна й капіталізм.

Брехтівська любов до Батьківщини є комуністичною любов'ю до Батьківщини. Але насправді слово Батьківщина є досить недоречним в цьому контексті, оскільки, як відомо, Брехт розглядав Німеччину не як батька, а як матір, що підтверджує його відомий вірш «Німеччина», написаний у 1933 р., який починається словами «Німеччино, блідая мати!». У рік передачі влади нацистам вірш Брехта жодним чином не був ані не патріотичним, ані анти-німецьким. Якраз навпроти, Брехт любить свою матір Німеччину, і йому дуже шкода, що вона спаплюжена сидить «серед народів» і виділяється «серед заплямованих». Однак в тому, що Німеччина перебуває в такому стані, винна не стільки вона, скільки її погані сини, тобто нацисти і капіталісти:

O Deutschland, bleiche Mutter!
Wie haben deine Söhne dich zugerichtet
Daß du unter den Völkern sitzt
Ein Gespött oder eine Furcht!³

Але не всі німецькі сини погані, оскільки є також хороші, і жаль, що поділ спідниці матері забруднений «Кров'ю твого/Найкращого сина». Цього найкращого сина можна, як

вважає Брехт, напевно прирівняти до свідомого пролетаріату. З цього віршу, а також з інших віршів і висловів Брехта з приводу німецького питання можна побачити, що навіть його слова найгострішої критики та найсумніші картини німецької нації виникають на основі хоча й враженої, але все ж палкої і глибокої (внутрішньої) любові. Син, який також не вважає себе ідеальним, клянеться в своїй любові до зганьбленої та не зовсім добродесної матері, і тому, що любить її, відчуває її ганьбу ще гостріше. Те, що Брехт перетворює традиційну німецьку любов до Батьківщини в любов до рідної країни-матері, вказує, на мою думку, на його патріотизм марксистського зразка: є найкращі сини, власне свідомий пролетаріат і комуністична партія, які найсильніше люблять матір Німеччину і їхня любов не є хвалюватою чи войовничою, а є, власне кажучи, турботливою любов'ю хорошого сина до непростой матері. Цей син не хоче, щоб той, хто бачить Німеччину, хвався за ножа, «як при погляді на розбійницю»⁴ слова, що пізніше, в 1949 р. лунають ехом в «Дитячому гімні». Брехтівська любов до рідної країни-матері не означає звичайно, що Німеччина є лише жертвою або ж геть зовсім безгрішною. Навпаки ж, якщо поглянути на брехтівські театральні образи матерів, особливо в «Матінці Кураж», «Добрий людині з Сичуані» чи «Кавказькому крейдяному колі», стає зрозуміло, що його матері зовсім не є незаплямованими. Але все ж їх люблять.

Ймовірно, те, що Брехт все частіше зосереджував свою увагу на проблемах німецької нації, було зумовлено досвідом, який він отримав в США. Ще в молоді роки він виразив у своєму вірші “Deutschland, du Blondes Bleiches,” думку про те, що Америка це позитивна альтернатива до «землі падалі, провалля горя»⁵ – Німеччини, а його п'єси «У джунглях міст», «Свята Іоанна скотобоєнь» і навіть опера «Розквіт та падіння міста Магагоні» показують певне захоплення Америкою, чи й навіть симпатію до неї. Це захоплення також простежується і в п'єсі «Кар'єра Артуро Уї, яку можна було спинити», в якій він хоче переконати американців в тому, що нацизм можливий також і в США. Але багато віршів, серед іншого також «Голлівудські елегії», показують, що Брехт гірко розчарувався в США, оскільки США

¹ Fritz Lang und Bert Brecht: “437!! Ein Geiselfilm.” In: *Freunde, Kollegen, Mitarbeiter, Brecht-Jahrbuch* 28. Hg. Stephen Brockmann u. a., S. 9-30; див. ст. 19.

² Brecht: “The Other Germany 1943”, A. a. O., S. 26.

³ Brecht: “Deutschland.” In BFA 11, S. 253-254.

⁴ Ebenda.

⁵ Brecht: “Deutschland, du Blondes Bleiches,” BFA 13, S. 171-172.

стали і залишалися для нього головною країною капіталізму.

Перейдемо до поділу Німеччини. Брехт переконаний в тому, що поділ Німеччини є результатом капіталістичної підступності. В своїх "Bonner Bundeshymne" він пише:

Deutschland, Deutschland über alles
Nur nicht über unser Geld!
Wenn es auch gegebenen Falles
Dadurch auseinanderfällt

Ja, vom Rhein bis an die Elbe
Sind wir westlich eingestellt
Ist das Ziel doch ganz dasselbe:
Für den reichen Mann mehr Geld!

Deutsche Kohlen, deutsches Eisen
Deutsches Holz und deutschen Stahl
Liefen wir zu Schleuderpreisen
An das Wallstreetkapital.

Wahlen gibt es allgemeine
Nur in dem gibt's keine Wahl:
U.S.A. hält Wacht am Rheine
Daß der deutsche Michel zahl.¹

В наступному вірші Брехт роз'яснює, що капіталізм спричинив навіть розкол Німеччини:

Hoch zu Bonn am Rheine sitzen zwei kleine
Böse alte Männer, die die Welt nicht mehr
verstehen.
Zwei böse Greise, listig und leise
Möchten gern das Rad der Zeit nochmals nach
rückwärts drehn.
Schumacher, Schumacher, dein Schuh ist zu klein
In den kommt ja Deutschland gar nicht hinein.
Adenauer, Adenauer, zeig deine Hand
Um dreiBig Silberlinge erkaufst du unser Land.²

Цікаво, що тут Німеччина знову знаходиться в ситуації зрадженого спасителя Ісуса Христа, в той час як перший бундесканцлер Конрад Аденауер є власне Юдою Іскаріотом. Такі вірші показують, що марксизм Брехта цілком може співіснувати з певним, по-справжньому агресивно вираженим патріотизмом.

Зараз підходимо до останнього питання, а саме до питання, чому все «національне» Брехт або не брав до уваги, або ж применшував його значення. Існує

протиріччя: з одного боку деякі письменники початку 90-их рр. бажали, щоб Брехтів «Дитячий гімн» став в майбутньому національним гімном возз'єднаної Німеччини, проте це було малоімовірним; але з іншого боку все ще панувала ідея, що Брехт зовсім не багато міг сказати про німецьку націю. На мою думку це протиріччя лежить не стільки в самому Брехті, скільки в ще невизначеному ставленні німецьких лівих сил до проблеми нації і до й надалі спірного поняття німецької нормальності і, відповідно, нормалізації. У 1998 р. в своїй суперечливій промові щодо ціни свободи письменник Мартін Вальзер ставить риторичне запитання: «Які ж підозри накликають на себе ті, хто каже, що німці наче б то є нормальним народом, звичайним суспільством»³. І насправді, німецька нормалізація, наявність якої стверджували чи яку ставили під питання, була однією з тем, яка після виголошення промови Вальзера викликала суперечливі дискусії. Загалом прихильники нормальності, а точніше саме ствердження нормалізації в Німеччині вважаються консервативними або й взагалі правими, в той час, як ті, хто виступав проти такої нормалізації вважалися лівими або прогресивними. Такі уявлення виходять з розуміння, що позначається як марксистське, і яке заключається в тому, що патріотизм та відчуття національної приналежності по великому рахунку є, як вважають, лише оманом та промиванням мізків, які перешкоджають простому народу розуміти свої справжні інтереси. Але ні Маркс, ні Енгельс, на відміну від Брехта, не стверджували, що відчуття національної приналежності, яким би воно не було, є таким промиванням мізків. Ця ідея була розвинена в післявоєнні часи в Західній Німеччині. Так, наприклад, Рейнхард Бендикс у 1991 р. зазначив наступне: «Національна ідентичність є основною причиною того, що, принаймні в Західній Європі, не було пролетарської революції».⁴ Така точка зору не знає прогресивного націоналізму, а саме брехтівського пролетарно-інтернаціоналістичного націоналізму, націоналізму нелегального підпільного руху,

¹ Brecht: "Bonner Bundeshymne," BFA 15, S. 207.

² Brecht: "Herrnburger Bericht," BFA 15, S. 246-253; hier, S. 252.

³ Martin Walser: "Die Banalität des Guten: Erfahrungen beim Verfassen einer Sonntagsrede aus Anlaß der Verleihung des Friedenspreises des Deutschen Buchhandels." *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 9 Oktober 1998, S. 15. Siehe auch meinen Artikel hierzu: "Martin Walser and the Presence of the German Past." *German Quarterly*, Jg. 75, Nr. 2 (Frühling 2002), S. 127-143.

⁴ Zitiert nach Schöttker: A. a. O., S. 454, Fußnote 17.

який також наклав свій відбиток на НДР в часи її раннього розвитку, на НДР, яка вважала себе дійсно патріотичною і такою, що спирається на найкращі німецькі демократичні гуманістичні традиції. Отже, ми спостерігаємо дійсно дивний парадокс: з одного боку багато хто з лівих не хоче мати ніякого відношення до ідей німецької нормалізації, а з іншого боку вони стверджують, що підтримують альтернативний національний гімн Брехта, який пропагує ні що інше як німецьку нормалізацію:

Und nicht über und nicht unter
Andern Völkern wolln wir sein
Von der See bis zu den Alpen
Von der Oder bis zum Rhein.¹

Все в цьому вірші говорить про Брехтове палке бажання того, щоб Німеччина врешті-решт стала нормальною: Німеччина повинна стати більш-менш такою ж як інші країни, і німці, напевно, любитимуть Німеччину так, як і інші народи люблять свої країни. До речі, я, як громадянин США не можу собі уявити, щоб такий гімн, скроєний під США, міг би мати бодай якийсь шанс на те, щоб замінити наш дійсно войовничий, якщо на нього подивитися тверезо, національний гімн: В США ти не виграєш вибори, якщо будеш стверджувати, що США більш-менш такі ж як і інші країни. Хто знає, можливо би Брехт бажав, аби Німеччину надалі називали «країною номер 11», однак жоден серйозний американський політик в найближчому майбутньому навряд чи побажає цього для власної країни, яка вважає себе номером один – нажаль, мушу сказати, я, як лівий ліберал, який бажав би порцію такої брехтівської любові до рідної країни-матері для власної країни. Але, напевно, вважати себе номером 1 не є чимось новим серед націй; країна номер 11 це радше щось незвичайне. Отже можливо залишається особливий шлях Німеччини, якраз під знаком нормалізації. Але повернімося до Німеччини і Брехта. Я стверджую, що західнонімецькі ліві, а може й не лише вони, ніколи правильно не розуміли Брехтівського помірною, нормалізуючого, пролетарського патріотизму, бо він базувався на хибних передумовах, оскільки будь-який патріотизм, якщо поглянути об'єктивно, є реакційним. І тому з одного боку можна було б висловитися на підтримку «Дитячого гімна» Брехта, але з іншого боку повністю не помітити те, що ця пісня прагне не до чого іншого, як до тієї самої

німецької нормалізації, з якою боряться деінде. Може бути, що не діалектична та не брехтівська точка зору з приводу конфлікту природного характеру між патріотизмом з одного боку та прогресивним політичним мисленням з іншого поступово залишається в минулому: навіть Герхард Шрьодер, який нині займає посаду німецького бундесканцлера, позитивно висловлюється щодо вірша Брехта і можна сказати точно, що пан Шрьодер не виступає проти певної нормалізації Німеччини – що проявилось також у останніх дискусіях з урядом США. І тому, керівник брехтівського Архіву в Берліні Ердмут Віцісла можливо правий, коли каже, що можливо «Дитячий гімн» Брехта колись дійсно стане німецьким національним гімном.²

*Переклад з німецької Аліни Ліпівської,
Миколи Ліпівського та Юлії Тимошук*

¹ Brecht: "Kinderhymne." BFA 12, S. 303.

² Wizisla: A. a. O., S. 220.

Woyzeck im „Himmel der Enttäuschten“. Zur frühesten Büchner-Rezeption Bertolt Brechts.

Brechts Unbescheidenheit, mit der er sich sein Leben lang zierte, kennt man. Sein frühzeitig formulierter Anspruch, ein Klassiker werden zu wollen – dementsprechend ließ er sich auch in einer Nische des Augsburger Stadttheaters, in der einst eine Skulptur Friedrich Schillers gestanden hatte, fotografieren – ist allgemein bekannt. Brecht hatte außerordentlich hohe Ansprüche, denen ist er gerecht geworden. Das weiß man lange, wer interessiert sich nun dafür noch? Ein Klassiker wollte Brecht tatsächlich werden, dichterische Werke vorlegen, die den Erwartungen an einen Klassiker gerecht werden. Doch die Geltung eines solchen zu erlangen, war ihm mindestens genauso wichtig. Denkt man jedoch bei diesem Ziel sehr konkret an die deutsche Klassik, so ist festzuhalten, dass Brecht von seinen Anfängen an eines fernlag: sich eine Art von Inspirationsästhetik zu eigen zu machen, ein idealistischer Dichter sein zu wollen. Schon als Schüler war ihm klar, dass Dichtung, Schreiben ein zunächst mühsam zu erlernendes Handwerk ist. Nicht auf die Plötzlichkeit großer Einfälle, „von oben“ eingegeben, wartete er, sondern seine Genialität bestand in der klugen Komposition von bereits in der Literatur- und Kulturgeschichte Vorhandenem. Als „Ästhetik der Materialverwertung“ [Vgl. Hillesheim. Jürgen: „Ich muß immer dichten.“ Zur Ästhetik des jungen Brecht. Würzburg 2005, vor allem S. 18-74] wurde dieses Phänomen längst beschrieben, resultierend aus der Einsicht, dass in der Moderne alle künstlerischen Mittel und Stoffe verbraucht seien, man also auf die Tradition zurückzugreifen und das neu zusammenzufügen habe, was diese biete.

Material verschiedenster Provenienz amalgamierte Brecht zu Werken, die so notwendigerweise vielschichtig wurden, ambivalent, widersprüchlich auch in ihren Deutungen, deren Quellenvielfalt bis heute eine ihrer wesentlichen Eigenschaften ist. In artifiziell ansprechender Weise gelang Brecht dies beinahe durchgehend seit 1916, beginnend mit den beiden Gedichten „Vom Tod im Wald“ und dem „Lied von der Eisenbahntruppe vom Fort Donald“, die er später in seine berühmte Sammlung „Bertolt Brechts Hauspostille“ aufnehmen sollte. Das

markanteste Beispiel, das aus solcher Schaffensweise resultiert, ist aus der Frühzeit allerdings das erste große Drama „Baal“. Dessen Quellenvielfalt reicht von Anlehnungen an das Alte Testament, den Expressionismus, mit dem Brecht sich in dieser Zeit auseinandersetzte, Georg Büchner, Wilhelm Müller/Franz Schubert, Frank Wedekind, François Villon, Arthur Rimbaud, Paul Verlaine bis hin zu Brechts Augsburger Umfeld und konkret Autobiografischem. Von herausragender Bedeutung ist dabei die Philosophie Friedrich Nietzsches [Vgl. Vaßen, Florian: Die „Verwerter“ und ihr „Material“ – Brecht und Baal. Bertolt Brechts Baal – ein Gegenentwurf zu Hanns Johsts Der einsame. In: Grabbe-Jahrbuch 8-1989, S. 7-43, hier S. 17f.; Hillesheim: „Ich muß immer dichten“, S. 233-257].

So kann man also das Jahr 1916 mit gutem Grund als dasjenige bezeichnen, in dem Brecht mit den beiden genannten Gedichten erstmals die literarische Qualität erreichen sollte, die ihn auszeichnete. Die erste, nicht erhaltene Fassung des „Baal“ entstand dann im Frühjahr 1918. In der Zeit dazwischen, im Wesentlichen im Jahr 1917, brachte er eine Reihe von Gedichten hervor, von denen zwei, zusammen überliefert, auf den ersten Blick merkwürdig singulär dastehen: „Der Himmel der Enttäuschten“ und die „Hymne an Gott“. Sie gehören in der Tat zusammen, sind auf einem Manuskript notiert und daher wohl auch zeitnah entstanden [Vgl. GBA 13, S. 434]. Überdies eint sie Brechts Affinität zur musikalischen Form bzw. Vortragsweise: „Hymne“ ist die Bezeichnung für einen feierlichen Lobgesang, meist in liturgischem Kontext. Das zweite Gedicht, so Brechts Freund Hanns Otto Münsterer, wurde in Augsburger Kneipen unter Orchestrierbegleitung vorgetragen [Vgl. GBA 13, S. 434]. Beide sind etwas Besonderes, selbst wenn dies hinsichtlich ihrer literarischen Qualität nicht gleich ersichtlich sein mag. Explizit geht es um die Theodizeefrage. In der „Hymne an Gott“ nähert sich Brecht dem unverschuldeten Leid der Menschen, um mit einem Gottesbeweis ex negativo zu enden:

Viele sagen, du bist nicht und das sei besser so.
Aber wie kann das nicht sein, das so betrügen
kann? [Ebd., S. 101]

Es handelt sich um eine Kontrafaktur des berühmten methodischen Zweifels René Descartes, und sie ist so einfach wie einleuchtend: Nach Descartes existiert das Ich des Menschen und damit auch Gott, weil das Ich denkt: „cogito, ergo sum“. Dasselbe muss auch für einen Gott

gelten, der betrügen kann. [Vgl. Hillesheim: „Ich muß immer dichten“, S. 190]. Der feierliche Lobgesang wird bei Brecht so nicht etwa zu einer Elegie, resultierend aus der Trauer, dass Gott nicht ist, sondern zur aggressiven Anklage. Diese steht in eindringlichem Gegensatz zu einem dem „Liedcharakter angenäherten ruhigen Rhythmus“ [Müller, Hans-Harald/Kindt, Tom: Brechts frühe Lyrik – Brecht, Gott, die Natur und Liebe. München 2002, S. 27] des Gedichts. Peter Paul Schwarz vertritt die Ansicht, dass es sich bei dieser Empörung um ein Aufbegehren gegen „eine leere Transzendenz“, nicht aber um einen radikalen Nihilismus handele, weil „für Brecht die von Nietzsche übernommene Negation Gottes in Widerspruch geriet zur sozialen Wirklichkeit seiner Umwelt, die noch vorwiegend in den überlieferten Glaubensformen lebte.“ [Schwarz, Peter Paul: Brechts frühe Lyrik 1914-1922. Nihilismus als Werkzusammenhang der frühen Lyrik Brechts. Bonn 1971, S. 46f]. Recht interessant ist Klaus Schuhmanns Interpretation aus anderem Blickwinkel: „Es gibt keine moralische Erklärung für die Existenz Gottes. Deshalb erfindet Brecht einen unmoralischen Gottesbeweis.“ [Schuhmann, Klaus: Der Lyriker Bertolt Brecht. 1913-1933. München 1971, S. 99]. Über die Quintessenz sollten alle diese Interpretationen jedoch nicht hinwegtäuschen: Für den jungen Brecht existierte Gott in dieser Zeit schon lange nicht mehr. Er betreibt mit diesem vermeintlichen Gottesbeweis bzw. der Anklage Gottes ein ästhetisches Spiel.

Das Gedicht „Der Himmel der Enttäuschten“ scheint, zumindest erweckt es den Eindruck, nach diesem eigenwilligen Abgesang „Hymne an Gott“ entstanden zu sein. Zunächst wird die Gottesfrage „beantwortet“, provokant die Nichtexistenz eines liebenden Gottes durch den Beweis der Existenz eines betrügenden hergeleitet. Nun wendet sich Brecht dessen Opfern, den „Enttäuschten“ zu, die sich „verführen“ ließen durch metaphysische Verheißungen, sich den christlichen Moralcodex zu eigen machen, ohne jemals dafür belohnt zu werden. Was wird aus ihnen? Was bedeutet die merkwürdige Konstruktion zweier Himmel, also der Himmel in der Pluralform, den Brecht von Nietzsche übernahm und die dem Gedicht zugrunde liegt?

Halben Weges zwischen Nacht und Morgen
Nackt und frierend zwischen dem Gestein
Unter kaltem Himmel wie verborgen
Wird der Himmel der Enttäuschten sein [GBA 13, S. 100].

Barbara Konietzny-Rüssel kann in ihrem Beitrag zum „Himmel der Enttäuschten“ nachweisen, dass schon dieses Gedicht wesentlich geprägt ist von der Philosophie Nietzsches, die 1917 bereits länger zu Brechts engstem philosophischen Kosmos zählte. Das Theorem der „ewigen Wiederkehr des Gleichen“ werde poetisch realisiert und dies durch den Vortrag zur Orchestrierungsbegleitung und deren Dynamisierung von Zeit und Raum betont. [Vgl. Konietzny-Rüssel, Barbara: Der Himmel der Enttäuschten. In: Brecht-Handbuch, Bd. 2, Lyrik. Hrsg. von Jan Knopf. Stuttgart, Weimar 2001, S. 29-31, hier S. 30f].

Himmel gibt es in der Tat mehrere. In der ersten Strophe wird jener „Himmel der Enttäuschten“ unterhalb des offenbar alles umfassenden, größeren „kalten Himmel“ verortet, in der dritten Strophe wird ein weiterer Himmel eingeführt:

Aber aus den untern Himmeln singen
Manchmal Stimmen feierlich und rein:
Aus dem Himmel der Bewunderer dringen
Zarte Hymnen manchmal oben ein [GBA 13, S. 100f].

Der „Himmel der Bewunderer“ ist in dieser lyrischen Kosmologie offenbar auf der Ebene des „Himmels der Enttäuschten“ zu finden, jedenfalls unterhalb des großen „kalten Himmels“, in den der Gesang der Hymnen dringt, der aber eine Projektion ist. Wer aber sind denn die „Enttäuschten“, wer die „Bewunderer“? Letztere sind die noch lebenden Christen, die „Enttäuschten“ hingegen die bereits Gestorbenen, die in den Himmel traditioneller Vorstellung auffahren wollen, aber feststellen müssen, dass es ihn nicht gibt bzw. er kalt ist und deshalb in der Realität, zwischen Grabsteinen, [So Konietzny-Rüssel, S. 30] wie die erste Strophe eindringlich vorführt, sitzen bleiben; und dies auf ewig. Brecht orientiere sich, wie ich früher einmal ausführte, „an der traditionellen, nicht zuletzt im Kinderglauben bewahrten Vorstellung, der Himmel sei „oben“, ein Ort somit. Und anstelle einer Hölle gibt es in Brechts Gedicht eine zweite, „untere“ Ebene, jenen Himmel der „Bewunderer“. Diese ist jedoch nichts anderes als die Ebene, der Bereich des irdischen Lebens [...] Mit dem Begriff „Bewunderer ist ein Zustand der Irrationalität umschrieben: Die „Bewunderer“ wähen sich im Himmel, im Zustand transzendenter Verzückung, in einer Art Rausch, der ihnen Trugbilder vorgaukelt. Anstatt die Wirklichkeit, [...] dass Gott nicht ist, anzunehmen, orientieren sie sich nach „oben“,

freilich ohne zu wissen, dass dort nur „Enttäuschte“ sind. Jener „Himmel der Enttäuschten“ ist Metapher für das Nichts.“ [Hillesheim: „Ich muß immer dichten“, S. 190f].

So also bleiben die „Bewunderer“, wenn sie sterben, auf halbem Wege stecken, und werden zu „Enttäuschten“. Die christliche Auferstehungsdynamik sei aufgehoben, fast buchstäblich eingefroren. Es ist diese zutiefst resignative letzte Strophe, die „die religionskritische Tendenz des Gedichts beinahe zu Blasphemie werden“ [Ebd., S. 191] lässt:

Immer Stille über großen Steinen
Wenig Helle, aber immer Schein
Trübe Seelen, satt sogar vom Greinen
Sitzen tränenlos, stumm und sehr allein. [GBA 13, S. 101].

Dies ist eine höchst originelle Bildlichkeit größter, kaum steigerbarer Tristesse, die der Leser nur schwer vergessen wird. Sie sollte modifiziert im Werk Brechts als Szenerie einer kalten, metaphysiklosen Welt, in die der Mensch geworfen ist, wiederkehren, zum Beispiel im berühmten Hauspostillen-Gedichten „Von der Freundlichkeit der Welt“ [Vgl. ebd. 11, S. 68] und der „Ballade von den Selbsthelfern“, [Vgl. ebd., S. 69] von der noch kurz die Rede sein wird. Ist sie aber Brechts eigene Erfindung oder greift er abermals auf die Tradition zurück? Aus Nietzsches Gedicht „Der Freigeist“, dem er wohl die Vorstellung mehrerer Himmel entnommen hat, [Vgl. Hillesheim, Jürgen: Zwischen „kalten Himmeln“ und „schnellen Toden“. Brechts Nietzsche-Rezeption. In: Der Philosoph Bertolt Brecht. Hrsg. von Mathias Mayer. Würzburg 2011, S. 175-198, hier S. 177-182] stammt das Szenario der Einsamen und Frierenden, die im Zwielficht des Friedhofs sitzen und nicht einmal mehr Tränen haben, ihr Leid zu beweinen, definitiv nicht. Man kann vermuten, dass möglicherweise auch Brechts Schopenhauer-Lektüre dieser Zeit [Vgl. Frisch, Werner/Obermeier, Kurt Walter: Brecht in Augsburg. Erinnerungen, Texte, Fotos. Frankfurt/Main 1976, S. 114] einen gewissen Einfluss auf das Gedicht gehabt haben könnte. Konkret allerdings bedient sich Brecht bei der poetischen Gestaltung dieser Schreckensorte, deren Infernalisches gerade durch die Stille und Lethargie zum Ausdruck kommt, einer anderen, nicht minder eindringlichen Vorlage, die von Georg Büchner stammt.

*

Brechts Büchner-Rezeption ist ein Thema, dem sich die neuere Forschung viel zu spät wieder angenähert hat. [Dabei stand in der frühen Brechtforschung die Konstellation Büchner-Brecht stets im Raum und wurde von verschiedenen Aspekten beleuchtet; vgl. hierzu den Forschungsbericht in: Castellari, Marco: Verwischte Spuren. Zu Bertolt Brechts Büchner-Rezeption. In: Büchner-Rezeptionen – interkulturell und intermedial. Hrsg. von Marco Castellari. Bern u.a. 2015, S. 55-70, hier S. 57-60]. Das mag nicht zuletzt an Brecht selbst liegen. Zwar ist bekannt, dass bei dessen ersten „Versuchen“ mit einem Puppentheater in nachbarlicher Wohnung auch Büchners „Leonce und Lena“ zur Aufführung kam; [Vgl. Frisch, Werner/Obermeier, Kurt Walter: Brecht in Augsburg. Erinnerungen, Dokumente, Texte, Fotos. Berlin 1975, S. 52f] doch er distanziert sich von ihm schon im Oktober 1921; ausgerechnet unmittelbar nach dem Eingeständnis, bei Arthur Rimbaud, für Brechts Frühwerk gleichfalls von Bedeutung, Anleihen gemacht zu haben [Vgl. GBA 26, S. 248].

„Danton Büchners im Stadttheater. Ein großartiges Melodrama. Ohne die Shakespearsche Plastik, nervöser, vergeistigter, fragmentarischer, ein ekstatisches Szenarium, philosophisch ein Panorama. Dergleichen ist kein Vorbild mehr, aber kräftige Hilfe“ [Ebd].

Hier steht eine überaus positive Beschreibung des bekanntesten Dramas Büchners, die bis ins Detail ebenso auf Brechts Baal beziehbar wäre, einer Distanzierung als literarischer Gewährsmann gegenüber, die man Brecht wohl lange abnahm; so wie auch seinen Umgang mit Nietzsche, den er lange als philosophisches Vorbild im Hintergrund hielt, wenn nicht gar versteckte [Vgl. hierzu: Subik, Christof: Einverständnis, Verfremdung und Produktivität. Versuche über die Philosophie Bertolt Brechts. Wien 1982, S. 92]. So sind die frühesten Arbeiten, die sich Büchner und Brecht widmen, nicht selten eher vergleichender Art; Analogien und Differenzen werden untersucht, ohne in größerem Umfang der Frage nach möglichen philologischen Abhängigkeiten nachzugehen [Vgl. Zeindler, Peter: Der negative Held im Drama. Versuch einer Interpretation von Klings Sturz und Drang, Büchners Dantons Tod und Woyzeck sowie Brechts Baal. Zürich 1969]. Die Enthaltensamkeit dem Thema „Büchner und Brecht“ gegenüber setzte dann gegen Ende der siebziger Jahre ein – Marco Castellari bringt sie mit Recht mit der häufig diskutierten „Brecht-Müdigkeit“ [Castellari, S. 59] in Verbindung,

resultierend nicht zuletzt aus der Überpolitisierung des Autors durch die „68er“, die Vieles lähmte, auch die Fokussierung der Beziehung zum Werk Büchners.

1993 konnten erstmals solche umfangreichen Verbindungen zwischen Dantons Tod und Baal nachgewiesen und gezeigt werden, dass die markanten Bilder, mit denen Danton, der fatalistische Revolutionär, seine Ohnmacht angesichts des „ehernen Gesetzes“ der Geschichte, das nur erkenn- und hinnehmbar, aber nicht veränderbar sei, beschreibt, transformiert in Brechts frühes Drama Eingang fanden [Vgl. Hillesheim, Jürgen: Geschichtspessimismus und fatalistische Vitalität. Georg Büchners „Dantons Tod“ und Bertolt Brechts „Baal“ im Horizont der Philosophie Arthur Schopenhauers. In: Literatur für Leser 1993, 4, S. 169-185, hier vor allem S. 176-185]. Ein Jahr später erschien Christoph Loreys gleichfalls sehr erhellender Aufsatz, der sich auch Dantons Tod widmet; diesmal aber mit Bezug zu einem späten Werk Brechts, Leben des Galilei [Vgl. Lorey, Christoph: Glaube und Zweifel, Lüge und Wahrheit, Genialität und Einfalt. Georg Büchners Dantons Tod und Bertolt Brechts Leben des Galilei. In: Deutsche Vierteljahresschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte 68-1994, 2, S. 251-277; vgl. hierzu auch: Castellari, S. 60]. Die „Brecht-Tage“ 2013 des Berliner Literaturforums schließlich standen im Zeichen von Büchner und Brecht, wobei es in erster Linie um Brechts Spätwerk und Bezugnahmen auf das aktuelle Tagesgeschehen, also im Wesentlichen um eine erneute Politisierung, ging. Im Brecht-Jahrbuch 2015 schließlich ist eine ganze Sektion Büchner und Brecht gewidmet, wobei der Schwerpunkt auch hier auf dem revolutionären Potenzial beider liegt. Hendryk Blumenrath geht es so weniger um philologische Abhängigkeiten als um einen Vergleich des Revolutionsverständnisses Büchners und Brechts, des Verständnisses einer „Revolution, die weder zu einem Ende kommen kann noch will“ [Blumenrath, Hendryk: Theater der Revolution. Brecht und Büchner. In: The Brecht Yearbook 39-2014, S. 187-195, hier S. 193]. Dem Bild der Revolution und deren Liturgisierung, spezifiziert am Beispiel des Menschenopfers, widmet sich auch Thorben Päthe. Büchner wie auch Brecht sei, trotz prononcierter „Innerweltlichkeit“, eine „Instanz der Transzendenz“ eigen, die sich – für unsere folgenden Ausführungen sehr bedeutsam – in der Motivwelt beider immer wieder Raum schaffe. [Vgl. Päthe, Thorben: Theatralische Passionen. Zur Liturgie der Revolution bei Bertolt Brecht und Georg Büchner. In: The Brecht Yearbook 39-2014,

S. 258-282, hier, S. 276]. Doris Neumann-Rieser legt ihren Schwerpunkt auf die materialistische Komponente des Revolutionsbegriffs beider und erkennt darüber hinaus eine prägnante Übereinstimmung beider in der Tatsache, dass sie „besonders interessante ästhetische Verfahren darin entwickelt [hätten], politische und philosophische Problematiken nicht als gelöst zu präsentieren, sondern in ihren Implikationen und Möglichkeiten auszuloten und eher Ansätze, Theorien und Provokationen zu bieten als Lehrsätze und Ideale“ [Neumann-Rieser, Doris:

„Denn alle Kreatur braucht Hilf von allen“. Materialismus und Revolution bei Brecht und Büchner. In: The Brecht Yearbook 39-2014, S. 236-256, hier S. 252].

Patrick Eiden-Offe kommt zu dem Ergebnis, dass sowohl Büchner als auch Brechts stets bemüht gewesen seien, die enorme Quellenvielfalt ihrer Werke zu verstecken, bzw. deren Herkunft zu verschleiern [Eiden-Offe, Patrick: Zu einer Poetik der verwischten Spur in Büchners „Leonce und Lena“ und bei Brecht. In: The Brecht Yearbook 39-2014, S. 196-217]. Lydia J. White schließlich vergleicht Büchners „Woyzeck“ mit Brechts großer theatertheoretischer Schrift „Der Messingkauf“ und kommt zu der Einsicht, dass das Fragmentarische beider Texte möglicherweise bewusst den „Türspalt für das am Horizont Kommende“, [White, Lydia W.: Fragment, Figur, Revolution. Georg Büchners Woyzeck und Bertolt Brechts Der Messingkauf. In: The Brecht Yearbook 39-2014, S. 218-235, hier S. 230] die Revolution, offen lasse. 2015 schließlich erschien Castellaris bereits genannter, mit Abstand bemerkenswertester Beitrag der letzten Jahre. Er kann auf der Basis einer Vielzahl von Belegen nachweisen, dass Brechts oft „untergründige“ Büchner-Rezeption „hauptsächlich für die späte Theaterarbeit bedeutungsvoll“ [Castellari, S. 63] ist, z.B. im Falle von Die Tage der Commune [Vgl. ebd., S. 68]. Nicht mehr nur „Materiallieferant“ sei Büchner im Spätwerk. Ihm „gebührte vor allem in Brechts Spätschaffen eine andere Rolle: die eines eher versteckten, „technischen“ Beraters in puncto politischer und sozialer Dramatik, dessen Texte sich offensichtlich nicht so sehr als für das gegenwärtige Theater zu bearbeitendes (aktualisierendes, durchrationalisierendes) Material eigneten, sondern vielmehr als Modell dramaturgischen Könnens, an das man sich stillschweigend für tiefenstrukturelle Fragen anlehnt. Kein Klassiker, durch den man nicht

eingeschüchtert werden darf, sondern eher ein Moderner, von dem man viel lernen kann“ [Ebd., S. 69f].

In den letzten Jahren, so der kurze Befund, wurde sich also den Einflüssen, die Büchner auf Brecht hatte und der Tatsache, dass es sich um ein wichtiges literarisches Vorbild handelt, vielfach gewidmet. Besonders nachdrücklich wurde versucht, die Werke beider „Revolutionäre“ in Analogisierung für die Tagespolitik nutzbar zu machen, ohne jedoch, mit der großen Ausnahme von Castellaris Beitrag, weitere unbekannte Quellen für das Werk Brechts nachweisen zu können.

*

Richtet sich Castellaris Aufmerksamkeit auf das Spätwerk, so geschieht im Folgenden das Gegenteil. Brechts Anfänge werden fokussiert, und zwar seine bisher früheste nachweisbare Beschäftigung mit Büchner. In „Dantons Tod“ führt er seinen Geschichtspessimismus dichterisch wohl tatsächlich am eindrucklichsten vor; am Beispiel eines Helden der Revolution, die er für sein Drama eigens genau studiert hatte. Neben dem Charakterbild des müde gewordenen Hedonisten, der sich lieber von der Revolution, deren wichtiger Protagonist er war, auffressen lässt, um im Tod Ruhe zu finden, als sich auf die Flucht zu begeben, steht die Theodizeefrage im Mittelpunkt, in mehrfacher philosophischer Erörterung. Wie später Brecht in der „Hymne an Gott“, lässt Büchner Payne mit dem Leid des Menschen, selbst mit dem Jesu Christi, [Vgl. Hillesheim; Jürgen: Golgatha, der „Fels des Atheismus“. Zu Georg Büchners Dantons Tod. In: Wirkendes Wort 63-2013, 3, S. 383-392, hier S. 389f] argumentieren, das vielfach unverschuldet über ihn kommt. Wie könnte das, was die Hungernden in dunklen Tälern sterben lässt, nicht sein, fragt Brecht in „tückischer Ironie“ [Vgl. Müller/Kindt, S. 28]. Im berühmten „Philosophengespräch“ in Dantons Tod heißt es entsprechend:

„Merke dir es, Anaxagoras, warum leide ich? Das ist der Fels des Atheismus. Das leiseste Zucken des Schmerzes und rege es sich nur in einem Atom, macht einen Riß in der Schöpfung von oben bis unten“ [Büchner, Georg: Werke und Briefe. Hrsg. von Werner R. Lehmann. München 1980. S. 42].

Nun lässt sich hiervon alleine keine philologische Abhängigkeit der „Hymne an Gott“ von Büchner ableiten: Die Gedanken mögen entsprechen, deren

dichterische Realisierungen jedoch sind völlig verschiedene. Auch entspricht die Heiterkeit und Leichtigkeit [Vgl. Behrmann, Alfred/Wohlleben, Joachim, Büchner. Dantons Tod. Eine Dramenanalyse. Stuttgart 1980, S. 109] dieses „metaphysischen Kolloquiums“ [Vgl. Martens, Wolfgang: Ideologie und Verzweiflung. Religiöse Motive in Büchners Revolutionsdrama. In: Euphorion 54-1960, S. 83-108, hier S. 84f] nicht Brechts Gedicht. Es handelt sich jedoch zumindest um ein Indiz für eine Büchner-Nähe, zu dem weitere kommen, wenn man den Bezug des „Schauplatzes“ von „Der Himmel der Enttäuschten“ zu einem anderen Werk Büchners, dem fragmentarischen Drama „Woyzeck“, das Brecht in späterer Zeit immer wieder einmal einschlägig erwähnt [Vgl. hierzu z.B.: GBA 10, S. 1280; 21, S. 255] und ihm über Jahrzehnte präsent ist, [Vgl. Blumenrath, S. 187.] erkennt. Herausgehoben sei an dieser Stelle nur Brechts Fokussierung des Umstandes, dass Woyzeck ein billiges Messer kauft, um Marie umzubringen. Dies bezeichnet Brecht im Sommer 1948, in seinem „Kleinen Organon für das Theater“, als „Grundgestus“ [GBA 23, S. 92]. Erstmals philologisch nachweisbar ist eine Spur Woyzecks im Fragment „Galgei“ aus dem Jahr 1920. Hans Peter Neureuter ist der Ansicht, dass „Woyzeck“ sogar „bei der Modellierung der ganzen Figur [des Galgei] Pate gestanden haben dürfte“ [Neureuter, Hans Peter: Stückfragmente und Stückprojekte. In: Brecht-Handbuch. Bd. 1: Stücke. Hrsg. von Jan Knopf. Stuttgart, Weimar 2001, S. 52-67].

Brecht ist, seine „Woyzeck“-Rezeption betreffend, übrigens kein Einzelfall. Dieses Drama Büchners wurde von einer ganzen Reihe exponierter Autoren der Moderne rezipiert, z.B. von Gerhart Hauptmann, Frank Wedekind, Hugo von Hofmannsthal, Rainer Maria Rilke, Alfred Döblin und Thomas Mann [Vgl. Kurzke, Hermann: Georg Büchner. Geschichte eines Genies. München 2013, S. 460]. Lydia J. White vertritt die sehr plausible These, dass „Woyzeck“ Brecht für dessen Theatertheorie auch so bedeutsam gewesen sei, weil er formal in idealer Weise die Balance zwischen Theorie und Praxis darstelle [Vgl. White, a.a.O., S. 223]. Zudem sei Brecht die „stark gestische Sprache“ [Vgl. ebd., S. 219] des Fragments für die eigene Theorie des Epischen Theaters von Nutzen gewesen. Es wird unter anderem zu zeigen sein, dass es sich hierbei um die Folgen eines Leseerlebnisses der Jugend, der Augsburger Zeit, handelt und dies schon im Frühwerk Früchte getragen hat.

Woyzeck ist als Protagonist wesentlich unspektakulärer als der große Danton, nie hatte er sich eingebildet, Geschichte bestimmen zu

können, doch ihr Opfer ist er nicht minder als der Revolutionär von einst. Und: Viel deutlicher als in „Dantons Tod“ steht im Fragment das unverschuldete Leid im Mittelpunkt, in beinahe unzähligen Facetten. Es wird, von der Figur des Woyzeck ausgehend, sozusagen konkret erfahrbar und ist nicht lediglich Gegenstand philosophischer Dispute. Entwürdigt wird er, der Gescheiterte, psychisch Auffällige, zum Versuchsobjekt degradiert [Vgl. hierzu: Neumeyer, Harald: Woyzeck. In: Büchner-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung. Hrsg. von Roland Borgards und Harald Neumeyer. Stuttgart 2015, S. 98-118, hier S. 111f]. Hülsenfrüchte muss er aus „wissenschaftlichen“ Gründen essen, wovon er krank wird, alles, um sein Kind und dessen Mutter Marie zu ernähren, obwohl sie Woyzeck betrügt. Daraufhin bringt er sie um. Vielfach und entfesselt „zuckt“ hier der „Schmerz“ und dies keineswegs nur in einem „Atom“.

Dies alles wirkt nicht sonderlich aufsehenerregend, es geschieht, trotz der „panischen Bewegungsabläufe“ [Vgl. Glück, Alfons: Woyzeck. Der Mensch als Objekt. In: Georg Büchner. Dantons Tod, Lenz, Leonce und Lena, Woyzeck. Stuttgart 1990, S. 177-215, hier S. 182], die für den Protagonisten charakteristisch sind, in einer bedrückenden, lethargischen Atmosphäre, die durch das Fragmentarische des Werkes nicht unterbrochen, sondern verstärkt wird. Umfassende Trostlosigkeit herrscht; selbst dort, wo in der Annäherung Mariens an den Tambourmajor das Leben sein Fest zu feiern scheint, im Tanz und in der vermeintlichen Ausgelassenheit. Dann folgt, unmittelbar vor dem Mord an Marie, von der Großmutter, also einer Nebenperson erzählt, ein gleichnishaftes und verstörendes Märchen. Es macht unmissverständlich klar, dass das Leben des Menschen gleichbedeutend mit Leid ist und metaphysische Verheißungen Illusion, Lüge, letztlich eine Verhöhnung dieses Leids sind. Einmal dieses Märchen zur Kenntnis genommen, dürfte Leser und Zuschauer die folgende Tat Woyzecks nicht mehr in Verwunderung setzen; sie wird durch diesen Einschub antizipiert: In einer Welt, die so ist wie die des Märchens, passieren solche Dinge.

„Es war einmal ein arm Kind und hat kei Vater und kei Mutter war Alles tot und war Niemand mehr auf der Welt. Alles tot, und es ist hingangen und hat greint Tag und Nacht. Und weil auf der Erd Niemand war, wollt's in Himmel gehn, und der Mond guckt es so freundlich an und wie's endlich zum Mond kam, war's ein Stück faul Holz und da ist es zur Sonn gangen und wie's

zur Sonn kam, war's ein verreckt Sonnenblum und wie's zu den Sterne kam, warens klei golde Mücke [...] und wie's wieder auf die Erd wollt, war die Erd ein umgestürzter Hafen und war ganz allein und da hat sich's hingesetzt und geweint und da sitzt es noch und ist allein“ [Büchner, S. 176].

So wie Brecht später z.B. in der „Hauspostille“ die Gattung des Hymnus konterkarieren sollte – der an Gott ist kein Lobpreis, sondern eine Verfluchung – nimmt Büchner es mit dem Märchen vorweg. Keineswegs – man denke etwa an die Sammlung der Gebrüder Grimm – von vornherein für Kinder geschrieben, entwickelte sich das Märchen jedoch zu einer wichtigen Gattung der Kinderliteratur, mit didaktischem und tröstendem Charakter. Darauf kann sich das zuhörende Kind in der Regel verlassen, wenn es die bekannte Formel „Es war einmal...“ zur Kenntnis genommen hat. Didaktisch, lehrhaft ist auch Büchners Märchen, jedoch unterweist es in einschmeichelnder, scheinbar simpler parataktischer Kindersprache nicht, wie so oft in dieser Zeit, in christlichem Glauben, sondern offenbart diesen als Hirngespinnst. So gibt es auch nicht das obligatorische „gute Ende“, das die Kinder sanft einschlafen lässt, sondern ein Verharren in umfassender und niemals endender Traurigkeit und Verlassenheit. In traditionellem Verständnis handelt es sich also um ein Anti-Märchen, dazu angetan, den kindlichen Rezipienten um den Schlaf zu bringen.

Dies weist den Weg direkt in Brechts „Himmel der Enttäuschten“, und weitere Entsprechungen sind zu beobachten. Da ist zunächst die Dynamik nach oben innerhalb eines räumlichen Kosmos, den beide Texten imaginieren: Der Aufstieg misslingt, weil man auf der Stelle tritt. Büchners armes Kind, alleine gelassen in einer kalten Welt, macht sich auf den Weg in eine bessere. Doch es kommt über die Immanenz nicht hinaus, die kosmischen Illusionen sind nichts als Gegenständliches, nichts als Holz, tote Sonnenblumen und ein umgestürzter Hafen, also eine durchaus irdische Herberge, die defekt, „umgestürzt“ ist, und ihre Funktion nicht erfüllen kann. Denn den Himmel gibt es nicht und auch kein irdisches Surrogat für ihn. Am Schluss seiner Reise ist das Kind an deren Beginn angelangt, letztlich also auf der Erde sitzen geblieben und einsam. Nichts hat sich geändert.

So ist das auch in Brechts Gedicht: Erste und letzte Strophe entsprechen einander im Verharren in trostlosester Verlassenheit. „Damit erweist sich der „Himmel der Enttäuschten“ als Rundgedicht, dessen Schluss dem in andere Worte

gekleideten Anfang entspricht und das daher unendlich oft wiederholbar ist“ [Hillesheim: Zwischen „kalten Himmeln“ und „schnellen Toden“, S. 182]. So wie sich die Existenz des Menschen in fortwährendem Leid wiederholt; einen Ausweg gibt es nicht. Auch gibt es bei Büchner wie bei Brecht keinen Gott. Diesen sucht das Kind nicht einmal mehr; so wie Brecht mit diesem in der „Hymne an Gott“ schon abgerechnet hatte, und der „Himmel der Enttäuschten“ bereits befreit ist von ihm. Eine wörtliche Entsprechung gibt es auch: In Büchners Märchen wie in Brechts Gedicht sitzen am Ende Kind und die „Enttäuschten“ alleine, auf der Erde. Brecht denkt das weinende Kind weiter. Den „Enttäuschten“, als Menschen gleichsam „Gotteskinder“, nimmt er die Tränen. Nicht einmal mehr weinen können sie, stumm verharren sie zwischen Grabsteinen, in ihrem Elend. Eine letzte markante Parallele sei angeführt: Auch wenn in beiden Texten am Schluss alle Dynamik gebrochen ist, Hermetik, die bereits genannte Lethargie herrscht, also nichts passiert, kommen weder Büchners Kind, noch Brechts „Enttäuschte“ zur Ruhe. Die Qual ihrer Erkenntnis dauert an, ihr ist nicht zu entinnen. Die Übereinstimmungen in beiden Szenarien absoluter Trostlosigkeit sind so charakteristisch, dass neben Nietzsches Lehre von der „ewigen Wiederkunft des Gleichen“ Büchners „Woyzeck“ mit großer Wahrscheinlichkeit als literarische Vorlage oder zumindest Anregung von Brechts Gedicht „Der Himmel der Enttäuschten“ zu gelten hat.

Das Szenario absoluter Trostlosigkeit und Lethargie, des im Sitzen nur noch auf das Nichts warten Könnens, sollte sich in Brechts Lyrik, es wurde bereits darauf hingewiesen, wiederholen, unter anderem in der 1920 entstandenen „Ballade von den Selbsthelfern“. „Selbsthelfer“ sind ursprünglich starke Figuren aus dem „Sturm und Drang“, die ihr Leben meistern und die Geschichte bestimmen können [Vgl. hierzu. Hillesheim, Jürgen: Bertolt Brechts Hauspostille. Einführung und Analysen sämtlicher Gedichte. Würzburg 2013, S. 106]. Diese hier erinnern allerdings eher an Büchners Danton, der das zunächst auch von sich dachte, dann jedoch seine Ohnmacht angesichts der ewigen Gesetze erkennen muss und resigniert. Danton wie Brechts „Selbsthelfer“ sind sozusagen wie willenloses Treibgut gestrandet, [So ebd.] und gut möglich ist, dass der junge Autor hier beide seiner wichtigsten Büchner-Vorlagen, „Dantons Tod“ und „Woyzeck“, amalgamiert.

*

Das führt zu folgenden Ergebnissen: Die Quellenlage eines weiteren frühen Werkes Brechts erweist sich als komplexer als bisher gedacht, das Gedicht als noch vielschichtiger. Eine konkrete Rezeption des Werkes Büchners, die in einem Text belegbar ist, begann also nicht erst mit Baal, sondern schon 1917, also ein gutes Jahr früher, in dem auch, als ein Beispiel noch bemerkenswerterer Woyzeck-Rezeption, Alban Berg die dramaturgische Einrichtung seiner dann erst Ende 1925 uraufgeführten Oper Wozzeck fertig gestellt hatte. Man kann sogar sagen, dass die nachweisbare Integration von „Dantons Tod“ in „Baal“ die Weiterführung einer Büchner-Rezeption ist, die mit „Woyzeck“ und dem „Himmel der Enttäuschten“ 1917 ihren Anfang genommen hatte. Seinen Ort hermetischer Tristesse gestaltete Brecht in Anlehnung an Büchners Märchen. Erst dann folgte in einem weiteren Schritt der Blick auf Danton, der im Strudel der Revolution untergeht, einer Revolution, die er zu beherrschen glaubte, die ihn jedoch vernichtet [Vgl. Büchner, S. 36f]. Dass Christian Neuhuber Brechts frühe Komödie „Trommeln in der Nacht“, aber eben auch „Baal“ assoziativ, aufgrund sehr allgemeiner Entsprechungen, mit „Woyzeck“ in Verbindung bringt, [Vgl. Neuhuber, Christian: Georg Büchner. Das literarische Werk. Berlin 2009, S. 174] ist doch bemerkenswert und nun sehr konkret verifizierbar. Denn auch Baal nimmt ja kein gutes Ende. Nicht nur Danton, auch der arme Woyzeck mag in ihm erstehen, wenn auch im Drama philologisch nicht nachweisbar.

Was aber bedeutet dieses Miteinander, das Ineinander- bzw. Übereinanderschieben der Vorlage Büchners und Nietzsches Theorem „ewiger Wiederkunft“, das von Fatalismus und Vitalismus? Keinen Widerspruch stellt dies dar, sondern es handelt sich um eine kluge, ästhetisch ansprechende Ergänzung, die dem jungen Brecht hier gelungen ist. Zunächst einige Bemerkungen zur wesentlichen Gemeinsamkeit beider: Büchner, in seinem Fatalismus nahe an der Philosophie Arthur Schopenhauers, wie auch Nietzsche „klären auf“, sie rauben religiöse Illusionen: Das „arme Kind“ weint aufgrund der Einsicht, die es auf seiner „Reise“ in Form bitterer Erfahrung gewonnen hat: Es ist und bleibt alleine. So wie Danton in seinem erkenntniseröffnenden Traum, der ihm zeigt, dass er die Erde nicht reitet, sondern sie ihn in Wahrheit schleift, vor Angst schreit [Vgl. ebd., S. 37]. Nietzsche klärt gleichfalls auf, darüber, dass Gott „tot“ ist, und der „tolle Mensch“ aus der Fröhlichen Wissenschaft, der diese Nachricht verbreitet, muss feststellen, dass man mit der Nichtexistenz Gottes

wohl kaum zurecht kommen wird; [Vgl. Nietzsche, Friedrich: Sämtliche Werke. Hrsg. von Giorgio Colli und Mazzino Montanari. München, Berlin, New York 1980, Bd. 3, S. 481] der „Übermensch“, dem dies gelingen könnte, steht ja noch aus bzw. er ist gleichfalls Theorem, eine intellektuelle Konstruktion.

In Anschluss daran klärt auch Brecht auf. Indem er die Menschen „ent-täuscht“, nimmt er ihnen, wörtlich genommen, die Täuschung [Vgl. Konietzny-Rüssel, S. 30], was jedoch höchst leidvoll ist. Sie wissen nun Bescheid über das Nichtvorhandensein Gottes und die Kälte der Welt. Deshalb sind sie, entgegen Carl Pietzckers Ansicht, gerade nicht „bewusstseinsarm“ [Vgl. Pietzcker, Carl: Die Lyrik des jungen Brecht. Frankfurt/Main 1974, S. 95]. Ihre verzweifelte Situation immerwährenden Leides, den Ort ihres Verharrens, entnimmt Brecht dem Werk Büchners. Diesen sieht er als Fatalist, nicht als Revolutionär, selbst wenn er das in seiner Zeit in der DDR im Nachhinein zu relativieren versuchte [Vgl. GBA 29, S. 506]. Vor den Horizont der Philosophie Nietzsches gestellt, überwindet Brecht jedoch diesen Fatalismus, die Starre, in die das Kind Büchners und die „Enttäuschten“ verfallen. Nietzsche nämlich ruft dazu auf, sich auf eine Existenz ohne Gott weltzugewandt einzulassen, sie anzunehmen. Lebensqualität sollen sie von ihr ableiten, trotz ihres Leids, und nicht, in der Bildhaftigkeit seines Gedichtes gesprochen, lethargisch zwischen Grabsteinen sitzen bleiben. So wird Büchners Resignation, transformiert durch Nietzsche, bei Brecht zum Appell sich zu erheben, und es sind Figuren wie Baal, die versuchen werden, sich dieses Lebensethos zueigen zu machen.

Auch von diesem Blickwinkel aus betrachtet wird deutlich: Der junge Brecht experimentierte 1917 zunächst in einem Gedicht mit Büchner und Nietzsche, mit „Woyzeck“, dem er den „Himmel der Enttäuschten“ als Schreckensort entnimmt, um dann, mit „Dantons Tod“ und „Baal“, auf der Theaterbühne die Probe aufs Exempel zu machen. Damit beginnt eine kritische Wertschätzung und Rezeption Büchners, der bis zu Brechts später Zeit in dessen „Werkstatt des Berliner Ensembles“ [Castellari, S. 68.] anwesend sein sollte.

*Проф. Юрген Гілесгайм
Керівник Брехтівського науково-дослідного
центру м. Аугсбург (Німеччина)*

Войцек “на небі розчарованих”. Про найранішу рецепцію Бюхнера Бертольтом Брехтом.

Брехтівська хвалькуватість, якою він прикрашав себе усе своє життя, добре відома. Його дуже рано сформульоване претензійне бажання стати класиком - саме тому він сфотографувався у порожній ніші Аугсбурзького міського театру, в якій колись стояла статуя Фрідріха Шіллера – загальновідоме. У Брехта були надзвичайно високі претензії, які він цілком виправдав. Це всі добре знають, тож кого це й досі цікавить? Класиком Брехту дійсно хотілося стати, пред’явити літературні твори на тому рівні, який очікують від класика. А втім добитися визнання на рівні класика було для нього не менш важливо. Проте якщо згадати у зв’язку з такою метою цілком конкретно Веймарських класиків, то слід визнати, що Брехт вже з перших кроків рухався у зовсім іншому напрямку й не прагнув розвивати естетику натхнення та стати поетом-ідеалістом. Вже в школі він зрозумів, що поезія, письменництво - це ремесло, яке спочатку треба опанувати, доклавши великих зусиль. Не випадкових ідей, посланих “згори”, очікував він, натомість його геніальність проявлялася у вправному komponуванні того, що вже існує в історії літератури та культури. “Естетикою вторинної переробки цінних матеріалів [див. Hillesheim. Jürgen: „Ich muß immer dichten.“ Zur Ästhetik des jungen Brecht. Würzburg 2005, особливо ст. 18-74] цей феномен було названо вже давно у результаті міркувань про те, що в сучасності всі художні засоби й матерії вже були використані, тож слід звертатися до наявних традицій, щоб заново змодифікувати їх разом. Матеріали найрізноманітнішого походження Брехт переплавляв у твори, які, таким чином, не могли не стати багатограними,

амбівалентними, протиречивими навіть на рівні тлумачень, які вражають розмаїттям публікацій, що залишається однією з їх найсуттєвіших рис. У награнній, привабливій манері Брехту вдавалося це безперервно, починаючи з 1916 року, починаючи з обох віршів “Про смерть у лісі” та “Пісні про загон залізничників з Форт-Дональду”, які він згодом включив до своєї відомої збірки “Домашні проповіді Бретольта Брехта”. Проте, найбільш вражаючим зразком такого творчого методу, принаймні, в ранній період є перша велика драма “Ваал”, чия палітра джерел сягає від запозичень із Старого заповіту, експресіонізму, яким Брехт інтенсивно займався в той час, Георга Бюхнера, Вільгельма Мюллера / Франца Шуберта, Франка Ведекінда, Франсуа Війона, Артюра Рембо, Поля Верлена аж до Брехтівського оточення в Аугсбурзі і конкретних автобіографічних випадків. Визначальне значення при цьому має філософія Фрідріха Ніцше [див. Vaßen, Florian: Die „Verwerter“ und ihr „Material“ – Brecht und Baal. Bertolt Brechts Baal – ein Gegenentwurf zu Hanns Johsts Der einsame. In: Grabbe-Jahrbuch 8-1989, S. 7-43, див. ст. 17f.; Hillesheim: „Ich muß immer dichten“, S. 233-257.]

Отож можна з усією впевненістю назвати 1916 рік тим роком, у який Брехт, написавши ці два вище згадані вірші вперше сягає тієї літературної якості, яка стане його фірмовим знаком. Перший варіант “Ваала”, який не зберігся, було написано весною 1918 року. Між тим, в основному в 1917 році, він створив низку віршів, двоє з яких дійшли до нас разом і, на перший погляд, здаються дивними й ні на що не схожими: “Небо розчарованих” і “Тімни до Бога”. Вони й справді пов’язані, записані в одному рукописі, а отже й виникли приблизно в один і той же час [див. GBA 13, S. 434]. Крім того, їх поєднує Брехтівська любов до музичної форми або ж способу виконання музичного твору: “Гімн” означає врочисту хвалебну пісню, здебільшого у літургійному контексті. Другий вірш, як згадує Брехтівський друг Отто Мюнстерер, виконувався в Аугсбурзьких пивничках у супроводі оркестріона [див. GBA 13, S. 434]. Обидва вірші - особливі, навіть якщо з огляду на літературну якість це й не одразу стає помітно. На першому плані питання теодіцеї. У гімні, зверненому до Бога, Брехт наближається до незаслужених страждань людини, щоб завершити доказом існування Бога *ex negativo*:

“Багато-хто каже, тебе немає і так краще.

Але як може не бути того, що здатне так обманювати?” [там само, S. 101].

Тут маємо справу з контрафактом відомого методичного сумніву Рене Декарта, і він дуже простий та зрозумілий. Згідно Декарта “Я” людини, а отже і Бог, існує, бо “Я” мислить: “*cogito, ergo sum*”. Теж саме має бути чинним і для Бога, який здатен обманювати. [див. Hillesheim: „Ich muß immer dichten“, S. 190]. Врочиста хвалебна пісня у Брехта не стає, наприклад, елегією унаслідок туги за тим, що Бога немає, а агресивною скаргою. І вона глибоко протиречить “подібному до пісні, спокійному ритму” [Müller, Hans-Harald/Kindt, Tom: Brechts frühe Lyrik – Brecht, Gott, die Natur und Liebe. München 2002, S. 27] вірша. Петер Пауль Шварц вважає, що це обурення пов’язане з повстанням проти “пустопорожньої трансцендентності”, але не з радикальним нігілізмом, оскільки “для Брехта заперечення існування Бога, перейняте у Ніцше, починає протиречити соціальній дійсності, яка його оточувала і жила переважно у традиційних формах віри” [Schwarz, Peter Paul: Brechts frühe Lyrik 1914-1922. Nihilismus als Werkzusammenhang der frühen Lyrik Brechts. Bonn 1971, S. 46f]. Досить цікавою є інтерпретація Клауса Шумана з іншої точки зору: “Не існує морального пояснення існуванню Бога. Тому Брехт вигадує аморальний доказ існування Бога” [Schuhmann, Klaus: Der Lyriker Bertolt Brecht. 1913-1933. München 1971, S. 99]. Але усі ці інтерпретації не повинні відволікати нас від головного: Для молодого Брехта у цей час Бог вже давно не існував. За допомогою цього удаваного доказу існування Бога або ж скарги на Бога він вдається до естетичної гри.

Вірш “Небо розчарованих”, здається, принаймні викликає таке враження, виник після такого своєрідного виконання гімну Богові. Спочатку “дається відповідь” на запитання про Бога, провокаційним чином виводячи неіснування люблячого Бога через доказ існування Бога, який обманює. Тепер Брехт звертається до його жертв, до “розчарованих”, які дозволили “спокусити” себе метафізичними обіцянками, які засвоїли християнський моральний кодекс, не отримавши ніколи винагороди за це. Що з них вийде? Що означає дивна конструкція з двох небес, отже з небес у множині, яку Брехт запозичив у Ніцше і яка лежить в основі вірша?

Halben Weges zwischen Nacht und Morgen
Nackt und frierend zwischen dem Gestein
Unter kaltem Himmel wie verborgen
Wird der Himmel der Enttäuschten sein [GBA 13,
S. 100].

Барбарі Конєцкі-Рюсель в її статті про “Небо розчарованих” вдалося довести, що вже у цьому вірші відчувається суттєвий вплив філософії Ніцше, яка 1917 року вже давно входила до найближчого філософського космосу Брехта. Теорема “вічного повернення одного й того ж самого” нібито реалізується через поезію і наголошує на цьому завдяки виконанню у супроводі оркестріону і наданню динамічності часу й простору [див. Konietzny-Rüssel, Barbara: Der Himmel der Enttäuschten. In: Brecht-Handbuch, Bd. 2, Lyrik. Hrsg. von Jan Knopf. Stuttgart, Weimar 2001, S. 29-31, див. ст. 30f].

Небес насправді декілька. У першій строфі тому “небу розчарованих” відводиться місце під вочевидь всеохопним, більшим “холодним небом”, у третій строфі вводиться ще одне небо:

Aber aus den untern Himmeln singen
Manchmal Stimmen feierlich und rein:
Aus dem Himmel der Bewunderer dringen
Zarte Hymnen manchmal oben ein [GBA 13, S. 100f].

“Небо зачудованих” у цій ліричній космології слід шукати на рівні “неба розчарованих”, в будь-якому разі під великим “холодним небом”, до якого долинає спів гімнів, але який всього лиш проекція. Але хто ж такі ці “розчаровані”, а хто - “зачудовані”? Останні - це ще живі християни, “розчаровані” натомість - вже померлі, які хочуть піднятися на небо в традиційному уявленні, але змушені визнати, що його немає або ж що воно холодне і тому застрягають в реальності, посеред могил [див. Konietzny-Rüssel, S. 30], як переконливо демонструє перша строфа, і то навечно. Брехт орієнтувався, як я вже згадував раніше, “на традиційне, не в останню чергу збережене в дитячій вірі уявлення про те, що “небо” має бути “вгорі”, а тмоу певне місце. А замість пекла в Брехтівському вірші є інший, “нижчий” рівень, оте небо “зачудованих”. Цей рівень, проте, не що інше, як сфера земного життя [...] Поняття “зачудовані” описує стан ірраціональності: “зачудовані” вважають, що на небі, в стані трансцендентного екстазу, у своєрідному сп’янінні, який викликає у них оманливі ілюзії. Замість прийняття дійсності,

[...] що Бога немає, вони орієнтуються на те, що “вгорі”, авжеж не знаючи, що там є лише “розчаровані”. Оте “небо розчарованих” - це метафора для Нішо” [Hillesheim: „Ich muß immer dichten“, S. 190f].

Таким чином, “зачудовані” застрягають після смерті напів дорозі і перетворюються на “розчарованих”. Християнська динаміка воскресіння законсервовується, маже буквально заморожується. Про це йдеться в останній строфі, сповненій глибокого розпачу, яка перетворює “релігійно-критичну тенденційність вірша майже на богохульство” [там само, S. 191]:

Immer Stille über großen Steinen
Wenig Helle, aber immer Schein
Trübe Seelen, satt sogar vom Greinen
Sitzen tränenlos, stumm und sehr allein [GBA 13, S. 101].

Це винятково оригінальна образність під час зображення до безмежності великої нудьги, яку читач навряд чи зможе забути. Вона повертається у видозмінений формі у творах Брехта як декорації холодного, позбавленого метафізики світу, до якого вкинуто людину, наприклад, у відомих віршах зі збірки “Домашні проповіді” (“Hauspostille”) “Про приязність світу” (“Von der Freundlichkeit der Welt”) [див. там само, 11, S. 68.] і в “Баладі про тих, хто допомагає собі сам”, [див. там само, S. 69] про яку згодом ще піде мова. Але чи Брехт сам це вигадав, а чи звертається знову ж таки до певної традиції? З вірша Ніцше “Вільний дух” (“Der Freigeist”), з якого він цілком міг запозичити уявлення про декілька небес [див. Hillesheim, Jürgen: Zwischen „kalten Himmeln“ und „schnellen Toden“. Brechts Nietzsche-Rezeption. In: Der Philosoph Bertolt Brecht. Hrsg. von Mathias Mayer. Würzburg 2011, S. 175-198, див. ст. 177-182] сюжет самотніх людей, які потерпають від холоду, сидять у напівтемряві кладовища і у яких навіть сльози закінчилися, щоб оплакати свої страждання, однозначно не може походити. Можна припустити, що й Брехтівське прочитання Шопенгауера у цей час [див. Frisch, Werner/Obermeier, Kurt Walter: Brecht in Augsburg. Erinnerungen, Texte, Fotos. Frankfurt/Main 1976, S. 114] могло б мати певний вплив на цей вірш. Але конкретно в цьому випадку під час зображення цих страшних місць, чия інфернальність виражається саме через тишу й летаргічність, Брехт послуговується іншим, не менш вражаючим зразком, який створений Георгом

Бюхнером.

*

Брехтівська рецепція творчості Георга Бюхнера - це тема, до якої сучасні дослідники знову звернулися з надто великим запізненням [При цьому у ранньому брехтознавстві констеляція “Бюхнер-Брехт” постійно була в центрі уваги й висвітлювалася з різних аспектів; див. про це наукову статтю: Castellari, Marco: *Verwischte Spuren. Zu Bertolt Brechts Büchner-Rezeption*. In: *Büchner-Rezeptionen – interkulturell und intermedial*. Hrsg. von Marco Castellari. Bern u.a. 2015, S. 55-70, див. ст. 57-60]. Не в останню чергу це могло би бути пов’язане з самим Брехтом. Хоча й відомо, що серед його перших “експериментів” з ляльковим театром в сусідній квартирі також ставилася Бюхнерівська комедія “Леонсе і Лена”; [див. Frisch, Werner/Obermeier, Kurt Walter: *Brecht in Augsburg. Erinnerungen, Dokumente, Texte, Fotos*. Berlin 1975, S. 52f] проте він дистанціюється від нього вже в жовтні 1921 р.; одразу після зізнання щодо запозичень у Артура Рембо, який теж мав важливе значення для ранньої творчості Брехта [див. GBA 26, S. 248].

„Бюхнерівський “Дантон” у міському театрі. Прекрасна мелодрама. Без шекспірівської пластики, більше нервів, більше духовності, фрагментарності, екзальтований сценарій, філософська панорама. Подібне не може бути зразком для наслідування, а радше давати сильну підтримку” [там само].

Тут бачимо надзвичайно позитивний опис найвідомішої драми Бюхнера, яку до найменшої деталі можна було б перенести й на Брехтівський “Ваал”, на відміну від дистанціювання від Бюхнера як наставника, яке, напевно, довго сприймалося за чисту монету; так само як і його ставлення до Ніцше, якого він довгий асважав авторитетом в сфері філософії, не афішуючи або й, радше, приховуючи це [див.: Subik, Christof: *Einverständnis, Verfremdung und Produktivität. Versuche über die Philosophie Bertolt Brechts*. Wien 1982, S. 92]. Таким чином найперші праці, присвячені Бюхнеру й Брехту, нерідко мають порівняльний характер; досліджуються відмінності та розбіжності без ґрунтового вивчення питання про можливі філологічні взаємозв’язки [див. Zeindler, Peter: *Der negative Held im Drama. Versuch einer Interpretation von*

Klinges Sturm und Drang, Büchners Dantons Tod und Woyzeck sowie Brechts Baal. Zürich 1969]. Утриманість від теми “Бюхнер і Брехт” стає ще більшою наприкінці сімдесятих - Марко Кастелларі пов’язує це цілком виправдано з таким часто згадуваним феноменом як “втома від Брехта” [Castellari, S. 59], не в останню чергу, внаслідок того, що автор був занадто заполітизований поколінням “1968”-го року, а це часто виступало стримуючим фактором, у тому числі й щодо розгляду зв’язків з творчістю Бюхнера.

У 1993 році вперше були доведені та продемонстровані такі численні зв’язки між “Смертю Дантона” і “Ваалом”, оскільки ключові образи, за допомогою яких Дантон, революціонер-фанатик, описує власне безсилля перед “залізним законом” історії, який, на його думку, можна лише розпізнати, прийняти, але не змінити, були використані в цій ранній драмі Брехта [див. Hillesheim, Jürgen: *Geschichtspessimismus und fatalistische Vitalität. Georg Büchners Dantons Tod und Bertolt Brechts Baal im Horizont der Philosophie Arthur Schopenhauers*. In: *Literatur für Leser* 1993, 4, S. 169-185, тут передусім S. 176-185]. Роком пізніше з’явилася стаття Крістофа Лорі, яка теж багато що пояснювала і була присвячена “Смерті Дантона”; але цього разу у зв’язку з пізньою драмою Брехта - з “Життям Галілея” [див. Lorey, Christoph: *Glaube und Zweifel, Lüge und Wahrheit, Genialität und Einfalt. Georg Büchners Dantons Tod und Bertolt Brechts Leben des Galilei*. In: *Deutsche Vierteljahresschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* 68-1994, 2, S. 251-277; див. також: Castellari, S. 60]. Зрештою, “Брехтівські дні” 2013 року у Літературному форумі Берліну проходили під знаком Бюхнера і Брехта, хоча при йому у першу чергу йшлося про пізні твори Брехта і їх зв’язок з тогочасними актуальними подіями, тобто, посуті своїй, знову ж таки про політизацію. У “Brecht-Jahrbuch” 2015 року Бюхнеру й Брехту присвячено цілий розділ, при чому основний акцент теж лежить на революційному потенціалі обох авторів. Для Гендрика Блуменрата важливими є не так філологічні взаємозв’язки, як порівняння розуміння революції Бюхнером і Брехтом, розуміння “революції, яка не може і не хоче бути завершеною” [Blumenrath, Hendryk: *Theater der Revolution. Brecht und Büchner*. In: *The Brecht Yearbook* 39-2014, S. 187-195, див. ст. 193]. Образу революції і її літургізації на прикладі людської жертви присвячує свою статтю і Торбен Пете. На його думку, Бюхнеру, як і

Брехту, попри проголошення “пуританського аскетизму у цьому житті”, притаманна “інстанція трансцендентності”, яка - що має велике значення для наших подальших міркувань - раз-по-раз проявляється на рівні мотивів в обох авторів [див. Päthe, Thorben: *Theatralische Passionen. Zur Liturgie der Revolution bei Bertolt Brecht und Georg Büchner*. In: *The Brecht Yearbook* 39-2014, S. 258-282, див. ст. 276]. Доріс Нойман-Різер приділяє основну увагу матеріалістичним компонентам поняття революції у обох авторів і, крім того, віднаходить вражаюче співпадіння їх обох у тому факті, що вони „розвинули особливий естетичний метод, коли презентують політичну і філософську проблематику не у вигляді готових рішень, а вишукуючи в ній приховані підтексти та можливості і, радше, пропонуючи підходи, теорії і провокації, аніж повчальну мораль та ідеали“ [Neumann-Rieser, Doris: „Denn alle Kreatur braucht Hilf von allen“. *Materialismus und Revolution bei Brecht und Büchner*. In: *The Brecht Yearbook* 39-2014, S.236-256, див. ст.252].

Патрік Айден-Офе дійшов висновку, що як Бюхнер, так і Брехт постійно переймалися тим, як приховати надзвичайно велике розмаїття джерел для своїх творів або ж завуалювати їх походження [Eiden-Offe, Patrick: *Zu einer Poetik der verwischten Spur in Büchners Leonce und Lena und bei Brecht*. In: *The Brecht Yearbook* 39-2014, S. 196-217]. Лідія Дж. Вайт, зрештою, порівнює Бюхнерівського “Войцека” з Брехтівським великим твором з теорії театру “Купівля міді” і приходить до розуміння, що фрагментарність обох текстів, можливо, свідомо залишає привідкритими “двері до того, що прийде з-за горизонту” [White, Lydia W.: *Fragment, Figur, Revolution. Georg Büchners Woyzeck und Bertolt Brechts Der Messingkauf*. In: *The Brecht Yearbook* 39-2014, S. 218-235, див. ст. 230], для революції. У 2015 року, зрештою, з’явилася вже згадана, безумовно особливо цікава стаття Кастелларіса. Йому вдається довести на основі численних доказів, що Брехтівська часто “прихована” рецепція Бюхнера “в основному має значення пізнішої роботи в театрі” [Castellari, S. 63], напр., у випадку з “Дні комуні” [див. там само, S. 68]. Не лише за “доставку матеріалів” відповідає Бюхнер у пізній творчості Брехта. Йому “по праву належить у пізній творчості Брехта інша роль: прихованого “технічного” консультанта з питань політичної і соціальної динаміки, чий текст не дуже підходили для сучасної театру як матеріал, який слід опрацювати

(актуалізовувати, надавати раціональної сутності), а значно більше підходили як модель майстерності драматурга, на яку можна було спиратися без зайвого розголосу на рівні питань щодо глибинної структури твору. Це не класик, перед яким не можна стояти без зніяковілого благоговіння, а радше як сучасний драматург, від якого можна багато навчитися” [там само, S. 69f].

За останні роки, таким буде короткий підсумок, було написано, багато статей, присвячених впливу, які мав Бюхнер на Брехта, і тому факту, що мова йде про важливий літературний ідеал. Особливо інтенсивно робилися спроби зробити корисними твори обох “революціонерів”, проводячи аналогії з актуальною політикою, проте, за великим винятком статті Кастелларіса, не наводячи доказів щодо інших невідомих джерел для творчості Брехта.

*

Якщо Кастелларі спрямовує свою увагу на пізню творчість, то надалі відбуватиметься протилежне. У фокус потрапляють перші творчі звершення Брехта, а саме його найперший інтерес до Бюхнера, який можна довести. У “Смерті Дантона” йому, напевно, справді вдалося найчіткіше виразити в літературному творі історичний песимізм на прикладі героя революції, яку він детально вивчив спеціально для своєї драми. Поряд з характерним портретом стомленого гедоніста, який краще дозволить революції, важливим протагоністом якої він був, зжерти себе, щоб знайти спокій в смерті, аніж піде у вигнання, у центрі уваги стоїть питання теодіцеї, яке обговорюється з різних філософських точок зору. Так само, як згодом Брехт у своєму “Гімні до Бога”, Бюхнер звертається в образі Томаса Пейна до страждань людини, навіть до Ісуса Христа [див. Hillesheim; Jürgen: *Golgatha, der „Fels des Atheismus“*. *Zu Georg Büchners Dantons Tod*. In: *Wirkendes Wort* 63-2013, 3, S. 383-392, див. ст. 389f] в пошуках аргументації того, що без найменшої вини випадає на їх долю. Хіба можна припустити, що не існує те, що прирікає на голодну смерть людей у темряві на дні, - запитує Брехт з “підступною іронією” [див. Müller/Kindt, S. 28]. У знаменитій “філософській бесіді” в “Смерті Дантона” звучить це відповідним чином:

„Запам’ятай собі Анаксагоре, за що мені ці муки. Це скеля атеїзму. Найменший порух болю, і навіть хай лиш в одному атомі щось

ворухнеться - і тріщина пішла по всій світобудові згори і аж донизу“ [Büchner, Georg: Werke und Briefe. Hrsg. von Werner R. Lehmann. München 1980. S. 42].

Що ж, цього лиш недостатньо для виведення філологічної залежності “Гімну до Бога” від творчості Бюхнера: хоча думки і можуть співпадати, але їх поетичне втілення усе ж таки геть різне. Та й веселості та легкості [див. Behrmann, Alfred/Wohlleben, Joachim, Büchner. Dantons Tod. Eine Dramenanalyse. Stuttgart 1980, S. 109] цього “метафізичного колоквиуму” [див. Martens, Wolfgang: Ideologie und Verzweiflung. Religiöse Motive in Büchners Revolutionsdrama. In: Euphorion 54-1960, S. 83-108, див. ст. 84f] немає у Брехтівському вірші. Але принаймні йдеться про один доказ близькості до Бюхнера, до якого додаються й інші, якщо згадати зв’язок “місця дії” у “Небі розчарованих” з іншим твором Бюхнера, драмою-фрагментом “Войцек”, який Брехт у пізній період згадує неодноразово і з важливих приводів [див. про це, напр.: GBA 10, S. 1280; 21, S. 255] і до якого звертається протягом багатьох років [див. Blumenrath, S. 187]. Тут слід особливо відзначити зосередження уваги Брехта лише на тій обставині, що Войцек купує дешевого ножа, щоб вбити Марію. Це влітку 1948 року у своєму “Малому Органоні для театру” Брехт назве “фундаментальним жестом” [GBA 23, S. 92]. Вперше можна помітити філологічні докази слідів “Войцека” в фрагменті “Гальгая” (Galgei) 1920 року. Ганс Петер Нойрайтер дотримується думки, що “Войцек” навіть “напевно, став хрещеним батьком під час моделювання всього образу [Гальгая]“ [Neureuter, Hans Peter: Stückfragmente und Stückprojekte. In: Brecht-Handbuch. Bd. 1: Stücke. Hrsg. von Jan Knopf. Stuttgart, Weimar 2001, S. 52-67].

Що стосується Брехтівської рецепції “Войцека”, то це далеко не виняток. Ця драма Бюхнера справила вплив на цілу низку видатних авторів епохи модернізму, напр., на Гергарта Гауптмана, Франка Ведекінда, Гуго фон Гофманстала, Райнера Марія Рільке, Альфреда Дьобліна і на Томаса Манна [див. Kurzke, Hermann: Georg Büchner. Geschichte eines Genies. München 2013, S. 460]. Лідія Дж. Вайт висловлює цілком логічну тезу, що “Войцек” є не менш важливим і для Брехтівської теорії театру, бо в цій п’єсі ідеальним чином збалансовані теорія і практика [див. White, a.a.O., S. 223]. Крім того, за її словами, “підкреслено жестова мова” [див. там само, S. 219] цього фрагмента стала

корисною для Брехта для власної теорії Епічного театру. Слід також показати, що тут йдеться про наслідки читацького досвіду ще з років юності, з Аугсбурзького періоду, і що перші плоди помітні вже в ранніх творах.

Войцек як протагоніст значно поступається Дантону. Ніколи не мав він ілюзій, що здатен визначати хід історії, але він не менша її жертва, ніж колись великий революціонер. І ще один момент: Значно чіткіше, ніж в “Смерті Дантона”, в фрагменті “Войцек” на перший план виходить страждання без вини, майже в безкінечній кількості аспектів. Завдяки образу Войцека з’являється так би мовити можливість побачити конкретний досвід, а не предмет філософських диспутів. Позбавлений честі, зазнавши поразки, кидаючись у вічі через свої психічні особливості, він, деградує до піддослідного об’єкта, [див. про це: Neumeyer, Harald: Woyzeck. In: Büchner-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung. Hrsg. von Roland Borgards und Harald Neumeyer. Stuttgart 2015, S. 98-118, тут S. 111f]. Йому доводиться їсти з “наукових” міркувань бобові, через що він захворіє, і робить він це, щоб прогнати свою дитину і її матір Марію, хоча вона зраджує Войцека. За це він вб’є її. Багаторазовий і нестримний “порух болю” і не лише в одному “атомі”.

Все це не має особливого підривного ефекту, не зважаючи на “панічні рухливі процеси” [див. Glück, Alfons: Woyzeck. Der Mensch als Objekt. In: Georg Büchner. Dantons Tod, Lenz, Leonce und Lena, Woyzeck. Stuttgart 1990, S. 177-215, тут S. 182.], які характерні для протагоніста, в пригніченій, летаргічній атмосфері, яка не лише не переривається фрагментарною формою твору, а навпаки посилюється. Панує всеохопна безнадія, навіть там, де, здавалось би, Марія наближається до її кохання музиканта і починається свято життя у танку й нібито повній свободі. Потім, безпосередньо перед вбивством Марії, бабуса, отже, другорядний персонаж, розповідає моторошну казку-притчу. Вона чітко дає зрозуміти, що життя людини рівнозначне її стражданням, а метафізичні обіцянки кращого є лише ілюзією, брехнею, зрештою, насмішкою над цим стражданням. Один раз познайомившись з цією казкою, читачі й глядачі, напевно, не будуть здивовані пізнішим вчинком Войцека; цей чинок передбачається цією вставленою казкою: в світі, подібному до світу цієї казки, трапляються такі речі.

„Жило-було бідолашне дитя, і не мало ні батька, ні матері, Все було мертвим і Нікого

не було на світі, Все померло, і пішло воно, і ридало день і ніч, і оскільки нікого не було на землі, захтіло воно піти на небо, і місяць так приязно дивиться на неї, і коли воно нарешті дійшло до місяця, то був він шматком гнилого дерева, і тоді воно пішло до сонця і, коли дійшло до сонця, то було воно висохлим соняшником, а коли дійшло до зірок, то були вони золотистими дрібними мушками [...] а коли захтіло повернутися на землю, то земля була перевернутою гаванню, і було воно саме-самісіньке, і тоді сіло воно й заплакало, і так сидить воно й досі самотнє“ [Büchner, S. 176].

Так само, як згодом Брехт, напр., в “Домашніх проповідях” виступить проти жанру гімну - бо там до Бога лине не похвала, а прокляття - Бюхнер передбачає подібний розвиток казки. Вона в жодному разі не була з самого початку написана для дітей - згадаймо хоча б збірку казок братів Грім - але казка розвинулася у важливий жанр дитячої літератури з дидактичними рисами та здатністю втішати. Дитина, яка слухає її, може, як правило, на неї покластися, якщо розпізнала знайоме формулювання “Жила-була...”. Дидактичну, повчальну складову має також казка Бюхнера, проте вона не ховає це послання в, здавалось би, просту, паратактичну дитячу мову, як часто це було в цей час, або у християнську віру, а викриває релігію, як ілюзію. Тож тут немає й обов’язкової “хорошої кінцівки”, яка допомагає спокійно заснути дітям, а натомість заціпеніння у всеохопному і безкінечному відчутті суму й покинутості. В традиційному розуміння тут йдеться, отже, про анти-казку, покликану позбавити дітей сну.

Це прямо вказує на шлях до Брехтівського “Неба розчарованих”, та й інші подібності можна помітити. По-перше, ця динаміка руху вгору в межах певного просторового космосу, який витворюють в уяві обидва тексти. Піднятися вгору не вдається, бо кроки робляться на місці. Бюхнерівська бідолашна дитина, покинута одна в холоднім світі, вирушає в дорогу до кращого світу. Проте їй не вдається вийти за межі іманентного, космічні ілюзії не відриваються від їх матуріальності, залишаючись лише деревом, мертвими соняшниками і перевернутим догори дригом портом, отже, цілком земним прихистком, який неправильно “перевернуто” і який не здатен виконувати своє призначення. Адже неба не існує, як і його земного суррогату. Вкінці подорожі дитина опиняється на її початку, врешті-решт, залишається сидіти на землі й на самоті.

Нічого не змінилося.

Така ж ситуація і в Брехтівському вірші: перший і останній стовпчик сходяться в своєму заціпенінні серед безвітної покинутості. „Тим самим “Небо розчарованих” проявляє сутність вірша рондо, чия кінцівка співвідноситься з, вбраним в інші слова, початком і який таким чином може повторюватися до безкінечності” [Hillesheim: Zwischen „kalten Himmeln“ und „schnellen Toden“, S. 182]. Так само, як існування людини повторюється у безперервному стражданні; виходу немає. Також і в Бюхнера, як і в Брехта немає ніякого Бога. Його дитина більше навіть і не шукає; подібного до того, як Брехт звів з ним рахунки ще в “Гімні до Бога”, і “Небо розчарованих” вже вільне від нього. Є також дослівне співпадіння: в казці Бюхнера, як і у вірші Брехта, сидять вкінці дитина і “розчаровані” на самоті на землі. Брехт розвиває образ дитини, що плаче, далі. У “розчарованих”, які, будучи людьми, є “дітьми Божими”, він забирає сльози. Навіть плакати вони вже не можуть, мовчки сидять вони заціпеніло посеред могильних пам’ятників, занурені у свою біду. Наведемо ще одну, останню особливо показну паралель: коли в обох текстах вкінці втрачається будь-яка динаміка, панує герметичність, вже згадана летаргічність, тобто нічого не відбувається, навіть тоді ані Бюхнерівська дитина, ані Брехтівські “розчаровані” не можуть знайти спокій. Мука їх пізнання не припиняється, її не уникнути. Співпадіння в обох сценаріях абсолютної невітності настільки характерні, що поряд з вченням Ніцше про “одвічне повернення одного й того ж самого” слід з великою вірогідністю вважати “Войцек” Бюхнера літературної основою або принаймні поштовхом для Брехтівського вірша “Небо розчарованих”.

Сценарій абсолютної невітності і летаргічності, здатності лише сидіти і ні нащо не чекати буде, як вже було сказано, повторюватися, наприклад, у написаній 1920 року “Баладі про тих, хто сам дає собі раду”. “Ті, хто самі дають собі раду” первісно походять від сильних образів течії “Буря і натиск”, які самі влаштовують своє життя і здатні впливати на хід історії [див. про це: Hillesheim, Jürgen: Bertolt Brechts Hauspostille. Einführung und Analysen sämtlicher Gedichte. Würzburg 2013, S. 106]. Але вони, радше, нагадують Бюхнерівського Дантона, який теж спочатку вважав себе таким, потім, проте, був змушений визнати власне безсилля перед вічними законами і припиняє боротьбу.

Дантона, як і Брехтівських “тих, хто самі дають собі раду”, так би мовити викинуло на берег, як безвольне сміття [там само], і цілком може бути, що молодий автор відтворює тут обриси обх найважливіших для нього літературних зразків Бюхнера: “Смерть Дантона” і “Войцек”.

*

Це призводить до наступних результатів: ситуація з джералами творчості ще одного раннього твору Брехта виявляються складнішими, ніж досі вважалося, а вірш ще багатограннішим. Це веде до наступних результатів: конкретна рецепція творчості Бюхнера, яку можна довести в конкретному тексті, розпочалася, отже, не лише в “Ваалі”, а вже 1917 року, отже, на добрий рік раніше, коли, як ще один, значно важливіший зразок рецепції творчості Бюхнера, виникає драматургічна основа для опери “Войцек” Альбана Берга, яка святкувала прем'єру аж в 1925 році. Можна навіть сказати, що, підкріплена доказами, інтеграція “Смерті Дантона” у “Ваалі” є продовженням Бюхнерівської рецепції, яка розпочалася 1917 року з “Войцека” в “Небі розчарованих”. Своє місце герметичної безнадії Брехт облаштував, спираючись на казку Бюхнера. Лише потім він звернув свою увагу на Дантона, який гине у вирі революції, революції, над якою він, як йому здавалося, мав владу, і яка його все ж знищує [див. Büchner, S. 36f]. Те, що Крістіан Нойгубер на основі дуже поверхових відповідей загального характеру пов'язує між собою ранню комедію “Барабани вночі”, але за асоціацією також й “Ваал” з “Войцеком” [див. Neuhuber, Christian: Georg Büchner. Das literarische Werk. Berlin 2009, S. 174], все ж таки варте уваги і непер може бути конкретно підтверджено. Адже і у “Ваалі” доброї кінцівки немає. Не лише Дантон, але й бідолашний Войцек можуть проявитися в ньому, хоча це й не можливо довести в тексті самої драми з філологічної точки зору.

Але що ж тоді означає це співіснування, перегікання однієї в одну і накладання однієї на іншу літературної основи у вигляді Бюхнерівської і Ніцшеанської теорем “вічного повернення”, теорем про фаталізм і вітальність? Тут немає жодних протиріч, а навпаки мове йде про розумне, естетично привабливе доповнення, яке вдалося Брехту. Спочатку кілька зауважень щодо суттєвої схожості обох: Бюхнер, зі своїм фаталізмом близький до філософії Артура

Шопенгауера, так само, як і Ніцше, “намагаються просвітити”, вони позбавляють від релігійних ілюзій: бідолашна дитина плаче, бо отримала гіркий досвід під час своєї “подорожі” і зрозуміла, що вона є і залишиться самотньою. Як і Дантон скрикує від страху у своєму сні, що відкриває правду й показує, що не він мчить верхи на землі, а насправді вона тягне його за собою [див. там само, S. 37]. Ніцше так само береться просвітити, що Бог “мертвий”, а “шалена людина” з Радісної науки, яка поширює цю звістку, мусить визнати, що з не-існуванням Бога важко і взагалі навряд чи вдасться впоратися [див. Nietzsche, Friedrich: Sämtliche Werke. Hrsg. von Giorgio Colli und Mazzino Montenari. München, Berlin, New York 1980, Bd. 3, S. 481]; “надлюдини”, якій це могло б вдатися, ще ж бо немає, іншими словами вона ще тільки своєрідна теорема, мисленнєвий конструкт.

Брехт теж продовжує просвіщати. “Розчаровуючи” людей він позбавляє їх дослівно чар [див. Konietzny-Rüssel, S. 30], що втім неймовірно боляче. Їм відомо тепер про неприсутність Бога і холодний світ. Тому, у супереч думці Карла Піцкера, вони не є “свідомо самотніми” [див. Pietzcker, Carl: Die Lyrik des jungen Brecht. Frankfurt/Main 1974, S. 95]. Ї безнадійну ситуацію безперервних страждань, місце заціпеніння Брехт запозичує з творчості Бюхнера. Його він бачить фаталістом, не революціонером, навіть якщо свого часу в НДР він і намагався заднім числом пом'якшити таке ставлення [див. GBA 29, S. 506]. Маючи на горизонті філософію Ніцше, Брехт все ж таки долає цей фаталізм, застиглість, в якій гинуть дитина у Бюхнера і “розчаровані”. Адже Ніцше закликає примиритися й прийняти існування без Бога і жити в цьому світі. Якість життя їм слід шукати все ж таки у ньому, попри свої страждання, а не, говорячи поетичними образами його вірша, сидіти й летаргічно скніти посеред могильних пам'ятників. Таким чином відмова від боротьби Бюхнера, трансформована за допомогою Ніцше, піднімається у Брехта до рівня заклику, і персонажі на кшталт Ваала будуть намагатися жити за такими етичними нормами.

Якщо подивився ще й з цієї точки зору, то стає чітко зрозуміло: молодий Брехт експериментував 1917 року спочатку в межах одного вірша з Бюхнером і Ніцше, з “Войцеком”, звідки запозичує “Небо розчарованих” як місце жаху, щоб потім за допомогою “Смерті Дантона” і “Ваала” вдатися до генеральної репетиції. Звідси бере

початок критичне ставлення і рецепція творчості Бюхнера, який буде присутнім аж до пізнього періоду творчості Брехта в його “майстерні у Берлінському Ансамблі” [Castellari, S. 68.].

Brecht's Epitaphic Writing

Brecht's modernist texts are threaded through and through with death in a variety of discursive guises: thematic, figurative, dramatic, narrative, poetic, and epitaphic. The dying *en masse* during the First World War was the background to Brecht's nihilistic and satirical writings of the early 1920s. By the end of the Weimar Republic he was articulating a notion of class solidarity against the institutionalized structures that fed off war nostalgia and that routinized the memory of the war dead. When the National-Socialists took over power in 1933, Brecht went into exile from where he watched with growing anxiety and outrage the murderous activities of the Nazis. The existential threat to his own person as well as to the collective subject, which for him augured the hope of changing the world, led him to focus on survival and on aesthetic strategies that convey death not as absence but as an experience through which the collective creates itself, its heroes, its solidarity by invoking a presence in the inscription of its loss.

In the plays the deaths of protagonists like Baal or Johanna of *Die heilige Johanna der Schlachthöfe* transport them into a utopian dimension, be it the dissolution of the self in nature or in an anticipated collective; others like Galy Gay in *Mann ist Mann* or those killed in the learning plays propose that the good of a larger community is served by the death of the individual (bourgeois) subject. Some characters like Macheath in *Dreigroschenoper*, Paul Ackermann in *Mahagonny*, Fatzer, or Mother Courage's children face death as a result of the disparity between individual ambition and social constraints, while the suicides of Shlink in *Im Dickicht der Städte* or the younger brother in the film *Kuhle Wampe* are the consequence of isolation and lack of communication. Political murders in *Der Aufstieg des Arturo Ui*, in many scenes of *Furcht und Elend im Dritten Reich*, or in *Antigone* illustrate the endless cycle of brutality summarized perhaps best in the last version of *Trommeln in der Nacht* (1953) where Kragler intones the round "Ein Hund ging in die Küche / Und stahl dem Koch ein Ei," which leads to the second strophe memorializing the dead dog: "Und setzten ihm einen Grabstein / Der folgende Inschrift hat: Ein Hund ging in die Küche," which

then leads back to the beginning of the round.¹

In the prose writing, especially the short stories, death as narrated or remembered event frequently functions as a structural device. For example, some early texts like the pirate story "Bargan läßt es sein," the colonial detective story "Javameier," or the film script "Drei im Turm" integrate grotesque violence and murder as atmospheric elements. "Der Tod des Cesare Malatesta" and "Cäsars Ende" are historizing chronicles of important men who die, but they are depleted of any tragedy, and their deaths become allegories for the social process of alienation and isolation. Other stories deconstruct the monumentality and bigotry surrounding the cult of dead heroes and martyrs. "Der Soldat von La Ciotat" and "Die Horst-Wessel-Legende" implement the "plebeian perspective" from below to show how history constructs images and rationales for death and dying. Still others figure death as a means to self-emancipation, as is the case for the widow in "Die unwürdige Greisin," when her husband passes away, or for the young boy in "Das Experiment," when his "teacher" Francis Bacon dies.

In his poetry Brecht makes use of physical death as event and experience in order to reflect on the full complexity of problematics such as the death of the subject and loss of identity, temporality and duration, operations of remembering and forgetting, and processes of transforming the old into the new. In a way his collected poetry suggests nothing less than a field filled with thanatological monuments in the form of testaments, eulogies, elegies, funerary dedications, epitaphs, memorials, commemorative inscriptions ("Gedenktafeln"), and songs and ballads about murders and murderers. Poetic language is used to erect markers of fundamental absence and loss, notwithstanding the reluctance betrayed by the gravestone he did not need or that was never picked up (see below: "Ich benötige keinen Grabstein" and "Inschrift auf einen nicht abgeholten Grabstein"). Yet more than many modernist poets, Brecht understood the social practice of poetry beyond simple expressivity: "Lyrik ist niemals bloßer Ausdruck. Die lyrische Rezeption ist eine Operation so gut wie etwa das Sehen oder Hören, d.h. viel mehr aktiv. Das Dichten muß als menschliche Tätigkeit angesehen

¹ *Trommeln in der Nacht*, Bertolt Brecht, *Werke*, ed. by Werner Hecht, et al. (Berlin and Frankfurt/Main: Aufbau and Suhrkamp, 1988-2000), 1: 236-37. All references to this edition will hereafter be noted as BFA volume: page.

werden, als gesellschaftliche Praxis mit aller Widersprüchlichkeit, Veränderlichkeit, als geschichtsbedingt und geschichtemachend" (BFA 26: 418). The historically contingent and history-making activity that Brecht claims here as the signal properties of poetry includes for him the practice of reading, a practice inscribed in the poetic structures he invokes. It is necessary, then, to consider a strategy of reading: how do Brecht's poems mean, how do they generate interpretative effects? Re-functioning conventional writing practices, he proposes structures that engage both the figure of the reader and the reading process.¹

Focusing here on a selection of his poems by, about, or in memory of the dead, I suggest that Brecht developed his own manner for writing about death and I propose here the concept of the "epitaphic Gestus" ("der epitaphie Gestus," a phrase Brecht himself never used) as a heuristic tool for analyzing the activity and calculated effects of poetic language in these poems. I already mentioned the communicative function of Brecht's poetry. Faced specifically with the silence of death, he creates epitaphic poetry that names death, absence, and loss in the process of signifying something to someone. The epitaphic Gestus is addressed to the reader, and, like the Gestus in the theater, it creates distance, here between the poem and the reader. Those epitaphic poems whose mode of address includes a lyric I or we, often coupled with an explicit you (Du or Ihr), most clearly establish the structure of communicability, an intersubjective relation of showing and being shown, of seeing and being seen. In this respect the epitaphic Gestus works with a doubling perspective. Furthermore, Brecht's epitaphic writing uses death as a punctuation mark or syntactical break rather than as a semantic unit of meaning. His epitaphic Gestus mobilizes various rhetorical strategies of reading in order to write against closure and to provoke his readers to make meaning. Reading—both in the poem and of the poem—becomes an

¹ The five volumes of collected poems in the BFA (vols. 11-15) document that it is useful to track the way Brecht targeted poems to readers. If one compares the poetry collections intended for publication (such as *Die Hauspostille* or *Hundert Gedichte*) with Brecht's notes about which poems in which sequence and subgroupings were to be included in a collection as well as with variants of poems as they migrated from one collection to another, it becomes clear that he gave much thought to who his readers would be when planning these anthologies. Similarly, reading the poetry, including fragments from the 50 as yet unedited "Notizbücher," genealogically or synchronically within the context of their creation can reveal striking parallels and contrasts between different projects in which Brecht was engaged over a period of time.

interlocutionary operation. And necessarily so: the reader is a prerequisite of the epitaph, without whom erecting an epitaph would be a preposterous act. More about this below.

Brecht's 1933 epitaph "Ich benötige keinen Grabstein" implements several of these strategies and anticipates others yet to be discussed.

ich benötige keinen Grabstein, aber
wenn ihr einen für mich benötigt
wünschte ich, es stünde drauf:
er hat vorschläge gemacht. wir
haben sie angenommen.
durch eine solche inschrift wären
wir alle geehrt. (BFA 14: 191-92)

The first three lines of the epitaph express the lyric subject's resistance to the idea of erecting a commemorative gravestone. Behind this mask of modesty lies Brecht's conviction that a memory turned into stone and bound to a specific memorial site is likely to produce invisibility and oblivion, yet in response to the needs of others the speaker is willing to accept such a marker of death. Durable memory is not the effect of a stone monument but rather produced by the reader of the epitaph.² In other words, those who survive the lyric subject and need a gravestone inscription so that **they** do not forget, encounter here not the poet but rather a memory already shifted into the third person ("er"), who becomes the object of a narrative. Moreover, the pronoun "wir" invites or even demands the readers of the epitaph to recognize **their** responsibility to judge and analyze. At the same time the parallel construction of "er hat" and "wir / haben" points to an authority or exemplary status of the speaker that seems to contradict the gravestone's imputed monumentality rejected in the epitaph's first line. The last two lines, however, posit a more inclusive or expanded "wir" who contribute actively to the act of memorializing (the survivors of the putative dead speaker as well as the speaking and living I). The gravestone inscription is the poet's suggestion, and its acceptance by the reader a

² The relationship of memory, duration, and inscriptions in stone in Brecht's work enjoyed some attention on the occasion of his 100th birthday in 1998. For articles that also treat some of the poems I mention, see Jochen Vogt, "Werke von langer Dauer. Zwei ästhetische Grenzwerte in Brechts Exillyrik," Michael Hofmann, Martin Rector, and Jochen Vogt, eds., *Peter Weiss Jahrbuch 7* (Opladen/Wiesbaden: Westdeutscher Verlag, 1998), pp. 97-114, and Sigrid Thielking, "L'homme statue"? Brechts Inschriften im Kontext von Denkmalsdiskurs und Erinnerungspolitik," Maarten van Dijk, ed., *Brecht Yearbook 24* (Waterloo, CA: International Brecht Society, 1999), pp. 55-67.

reflexive example of the epitaph's message itself. Reading is to resist the act of inscribing through an ongoing or renewable act of showing respect as readers. Thus, the wish of the speaker describes a circle, for the inscription comes to life only if we readers of the poem feel a need for it; this need is the condition of the gravestone. Brecht insists on a conditional authority of the poet that does more than merely serve the artist's vanity. It suggests that the affirmation of the poet is no more and no less than a contract between poet and reader.

"Ich benötige keinen Grabstein" brings together the salient features of Brecht's epitaphic Gestus. First, it unfolds its effect by constructing a self-conscious process of reading and thus triggers a corresponding interpretative position or reception on the part of the addressee who reflects on the usefulness of this reading process. Second, it introduces a persona or mask, the speaker or lyric subject, which is not the figure of distanced contemplation but rather a role that sometimes becomes the medium of collective experience and at others serves as the catalyst for unsettling insights or provocative thinking. Third, the structure is essentially dialogic, establishing a situation or event and then putting it into question. This yields the complexity and sophistication of the poem's message. Finally, formal devices (e.g., the play of the pronouns "ich" / "ihr" / "er" / "wir" / "wir alle") and unconventional verbal or thematic expressions (e.g., the repeated subjunctive verbs) resist everyday language and produce the reflexive, distancing perspective that characterizes Brecht's poetics.

In its compactness Brecht's epitaphic poetry often converges with ancient models of the epigram.¹ One thinks of the young pupil Brecht's

¹ There has been extensive research on Brecht's debt to classical poets and literature. There is agreement that he was more influenced by Roman than Greek sources and studied classical forms and genres as useful models for his own ends, as he himself remarked: "Was ist die Form für diesen oder jenen poetischen Gedanken, Ballade, Epos, Lied usw? Dieses Wissen von den Gattungen ist heute so gut wie verfallen..." (BFA 23: 270). Concerning the epigrammatic tradition, Brecht's son Stefan gave him in 1940 a dual-language edition of Greek epigrams called *Der Kranz des Meleagros* (1920) with translations by August Oehler, but it is clear that Brecht must have known the collection already in the early 1920s since he adapted from it one of the epigrams by Kallimachos (see "Ein Wicht," BFA 13: 251). For details, see Daniel Frey, *Bissige Tränen: Eine Untersuchung über Elegie und Epigramm seit den Anfängen bis Bertolt Brecht und Peter Huchel* (Würzburg: Königshausen und Neumann, 1995), pp. 207-8. One of the earliest studies of Brecht's relationship to Greek and especially Latin literature is Peter Witzmann, *Antike Tradition im Werk Bertolt Brechts* (Berlin: Akademie Verlag, 1964); more recent studies, with extensive bibliographical references, include Marion Lausberg, "Brechts Lyrik und die Antike," in Helmut Koopmann (ed.),

traditional humanistic schooling, learning Latin and reading poets like Horace and later Virgil, Lucretius, and Epicurius, but also the impact of the classical German tradition, say, of the *Xenien* or *Venezianische Epigramme*. Where the epitaph and epigram meet, a special kind of relationship comes into play between memory, present reality, and anticipated future. The Greek word "epigramma" itself refers to the process or result of "writing upon" something, equivalent to the Latin "inscriptio" (inscription). As a message engraved in stone or as a written caption, the epigram's original function was to provide the passerby with information about an object, place, building, or event. Necessarily terse and suggestive, its 2 to 4 lines could catch the passerby's attention and be read quickly. Of course, by the end of the classical Hellenistic period, the epigram had migrated from stone engravings into a literary form.² Brecht was attracted to the short form because it lent itself to especially intense rhetorical and metaphorical constructions, as he noted in the context of Hanns Eisler's compositions for the epigrammatically conceived *Hollywoodelegien*: "aber in der tat haben die kompositionen wirkliche bedeutung wahrscheinlich auch als musik, sicher aber für die epigramme, indem sie zu einem studierenden lesen anhalten, zu einem nachgrabenden studium. dies sind volle gedichte, sie enthalten ihrer lakonik wegen natürlich nicht weniger als ein langes gedicht" (BFA 27: 125, 3 Oct. 1942). The epigram's sophisticated simplicity derives from its rhetorical force as a mode of understatement, and its brevity and concision are structural attributes that can trigger the careful reading, "das nachgrabende Studium" referred to here.

Brecht's most explicit reproduction of the ancient epigram with its address to the passerby is the 1927 "Inschrift auf einem nicht abgeholten Grabstein":

Wandrer, wenn du vorbeikommst
Wisse:
Ich war glücklich ...

Brechts Lyrik – neue Deutungen (Würzburg: Königshausen und Neumann, 1999), pp. 163-198, and Ingrid Hohenwallner, *Antikerezeption in den Gedichten Bertolt Brechts* (Mölnese: Bibliopolis, 2004).

² Neither do Brecht's epigrams (as in the "Deutsche Kriegsfiel" section of the *Svendborger Gedichte*, the "Foto-Epigramme" of the *Kriegsfiel*, and the *Hollywoodelegien*) nor his epigrammatic poems use the classical Greek form of the dactylic distich. Like the translations by Oehler in the *Der Kranz des Meleagros* (see note 4), Brecht adapted a more popular quatrain, usually unrhymed with irregular rhythm.

Da ich noch nicht tot bin
Wage ich nichts zu sagen als:

Mein Leben war schwer ...
Aber schon, als ich schrieb
Was du hier liest
Gab es nichts mehr, was mich noch treffen
konnte. (BFA 13: 403)¹

The epigram's inner structure, as implemented perfectly here, is fundamentally dualistic, prescribing two roles, that of the speaker and that of the passerby, the author and the reader. Furthermore, the author positions himself in the first strophe vis-à-vis an object (in this case an imagined past life) and shows it to someone else (the addressee who reads it "now") in the form of a narrative—"ich war glücklich"—that will then be filled out with details. The epigram's movement between past (both the imagined past and the past time of writing the epigram) and present establishes an interplay of roles that determines not only its external form but also the process of its reading and thus corresponds in an essential way to the epitaphic Gestus. In this interplay the epigram writer's attitude toward the addressee depends on the communicative intent, here one of distancing produced by the vocative address ("Wandrer", "Wisse").

"Inscription auf einem nicht abgeholten Grabstein" repeats this rhetorical strategy on various levels of doubling. For example, the poem is framed by the invocation to "take notice" ("Wisse"), which establishes the speaker's authority and certainty about the message he will convey, and the concluding declaration that the reading process produces an illusion. Within this frame follows the inscription and its subversion:

Ich war glücklich
Meine Unternehmungen waren fruchtbar
Meine Freunde treu
Meine Gedanken angenehm
Was ich tat, war besonnen
Am Ende habe ich nicht widerrufen
Wegen einer Kleinigkeit
Habe ich nie mein Urteil geändert.

This entire first part can be understood literally as an epitaphic inscription on a gravestone, incarnating in the classic figure of *prosopopeia* the voice from beyond the grave that narrates an exemplary, full life to draw favorable attention to

¹ The commentary points out that the opening lines "quote" Schiller's "Der Spaziergang" (1800), which itself refers to the classical epigram "Wandrer, kommst du nach Sparta" (BFA 13: 552).

the deceased for a reader in present time.² Yet the aura of unreality underlying this rosy depiction of an impossibly "happy" life is unmistakable. Indeed, the poem continues by stating implicitly the impossibility of such a narrative:

Da ich noch nicht tot bin
Wage ich nichts zu sagen als:

Once dead, the lyric subject can be mythologized, but alive, it can only speak of hard reality:

Mein Leben war schwer, aber
Ich klage nicht
Auch habe ich etwas aufzuweisen
Was mein Leben rentiert hat
Sorge dich nicht um mich, ich selber
Verachte die Unglücklichen

The traditional function of the epitaph to realize the ongoing presence of the dead by articulating the absence of the deceased is here subverted. The speaker is not yet dead; the certainty claimed by the speaker is retracted in a gesture of risk-taking; and the lyric subject proceeds to narrate in a strikingly pragmatic, sober tone an alternative life story. This in turn generates a layered temporality in the poem as a whole that plays through a series of doublings between the written and the spoken, the living and the dead, past and present. The content of the epitaph, the narration of a past life, is only possible in the past tense, after the person has died. Yet the present time of the speaker expressed in the deixis—"Wandrer, wenn du vorbeikommst / Wisse"—makes the I of the epitaph possible and suggests the very impossibility of writing one's own epitaph, which is then made explicit in the transition: "Da ich noch nicht tot bin / Wage ich

² *Prosopopeia* is based on the fictional convention of the poet's own voice speaking from beyond the grave. Derived from the Greek "prosopon" (face or mask) and "poein" (to confer), it is related to forms of personification, apostrophe, and dialogism and often occurs in conjunction with them, but it is a specific form of staging the absent or dead. The mask of the dead poet lends a posthumous voice to the imagined silence of the lyric subject and thus places the reader in a specific interpretative position of identity and distance. Not unlike the double inscription of autobiography, where the speaking subject is the same as the written object, *prosopopeia* has nothing to do with nostalgia and everything with the process of reading. In the seminal essay "Autobiography as De-Facement" (*MLN* 94 / 1979: 919-30) Paul de Man suggested that *prosopopeia* is the master trope of poetic discourse, combining the figure of the reader and of reading in the guise of the poet as self "reading" his life and as other "reading" death. Reprinted in de Man, *The Rhetoric of Romanticism* (New York: Columbia University Press, 1984).

nichts zu sagen als..." Moreover, our act of reading the epitaph is in another present time, a kind of plu-present situated beyond the past and the speaker's present, again made explicit in the final lines: "Aber schon, als ich schrieb / Was du hier liest / Gab es nichts mehr, was mich noch treffen konnte." As signaled in the title, the author has abandoned the commissioned gravestone, and therefore it does not stand as a marker of the grave site. Thus, the dwindling presence of the speaker is reduced once more by taking back even this compromised immortality, shifting from the artful fiction of the speaking dead to the writing poet whose own words have dissipated ("Gab es nichts mehr, was mich noch treffen konnte"). Every epitaph tends toward silence but counters it precisely with the promise to articulate, to give voice to the silence of death. Typical for Brecht's satirical wit, the epitaphic Gestus of this poem inverts the process by throwing the chronology of life and death into disarray. If an epitaph tells the story of a life, then the I no longer exists, and if the I is to exist, then this poem tells us that it will be the product of the reader's act of reading.

It is useful to differentiate several kinds of "sepulchral" texts among Brecht's epitaphic writings: those clearly identifiable as epitaphs by title or rhetorical address, the eulogies that sometimes take the form of (epigrammatic) epitaphs, and the poems that reflect on the contents of an imagined epitaph instead of presenting its actual text. The original idea of the epitaph—usually in a short text written on a tomb or gravestone—is to draw attention to the grave site and compel the reader of the lines to reflect on the memorialized person's life as well as one's own. Needless to say, even classical epitaphs covered serious, comic, and satirical forms, and so do Brecht's. They are almost exclusively literary, that is to say, fictional narratives of a life,¹ and

¹ Four of Brecht's epitaphs are more straightforward, created for "official" occasions. "Grabschrift für Gorki" (BFA 12: 60) is a traditional epitaph with the deictic introduction ("Hier liegt...") and a summary of the deceased's accomplishments that stress his close ties to "das Volk"; it appeared in a special issue of the Moscow exile journal *Internationale Literatur* commemorating Gorki's death (Nr. 9, September 1936). "Auf den Tod eines Kämpfers für den Frieden" (BFA 12: 50) is an angry epitaph written upon learning about the death of pacifist journalist and Nobel Peace Prize winner Carl von Ossietzky after being beaten and tortured by the Gestapo; it was published in *Die neue Weltbühne* in May 1938, the Paris successor to Ossietzky's Weimar journal. Brecht's last two epitaphs—"Grabschrift für Liebknecht" and "Grabschrift Luxemburg" (1948, BFA 15: 196)—were commissioned by the Berliner Rundfunk (in East Berlin) to commemorate the 30th anniversary of their deaths and were set to music by Paul Dessau for the broadcast. They too adapt the epitaphic deixis to document the murders and express a warning about the need to resist oppression.

like their classical models, they strive to be so lively that the reader will stop to consider the admonishment or warning contained therein. To this extent, a good epitaph needs a good reader, one who is willing to engage in the art of reading ("Leserkunst"). Brecht's first epitaph, written in 1920 in response to his mother's death (1 May 1920), discloses his familiarity with classical motifs that mark the passing (the butterfly, the flowers on the grave):

Als sie nun aus war, ließ man in Erde sie
Blumen wachsen. Falter gaukeln darüber hin...
Sie, die Leichte, drückte die Erde kaum
Wieviel Schmerz brauchte es, bis sie so leicht
ward! (BFA 13: 177)

The inversion of the classical grave side oration "sit tibi terra levis" (let the earth weigh lightly on you²), invites the reader to attend to the suffering of the deceased and in the extended sense to the deprivation of all who are pressed down by suffering. Two similar epitaphs ("Hier ruht die Jungfrau Johanna Beck," 1925, BFA 13: 316; and "Grabschrift 1919," 1929, BFA 11: 205), in both cases constructed with rhymed couplets that suggest a popular, song-like tone, memorialize Rosa Luxemburg. Both of them connect the lack of a marked grave site with the murderous violence that led to her death, thus fulfilling the epitaph's traditional task of announcing death but in doing so, giving it a voice that can be heard (or read) only because it has been erased by death:

Weil sie den Armen die Wahrheit gesagt
Haben die Reichen sie aus der Welt gejagt.
(BFA 11: 205)

The truth is to fill the gap left by the deceased, who has fled and whose grave is unknown.

The three "Gedenktafeln" or inscriptions Brecht wrote in Finland in June/July 1940 are reactions to the disastrous course of the war in its first months: the French campaign (Nr. 1), the invasion of Poland (Nr. 2), and the sea battles around Norway ("Gedenktafel für 4000").³ Here too the lack of grave sites that result from the mass deaths of anonymous soldiers becomes a symbol for the violence of the conflict, but more important, each of the rhymed quatrains in regular iambic pentameter introduces a mask. An unnamed fallen soldier or collective "we" of

² For details, see Lausberg, p. 178.

³ The three epigrams were initially to be included in the unrealized *Steffinsche Sammlung* and later integrated (with newspaper photographs) into the *Kriegsfibel* (BFA 12: 99-100 and BFA 12: 148-49, 138-39, 142-43).

drowned soldiers addresses an audience directly (“Hört ihr”, “Ihr Leute”, “Fischer... / Gedenke unser”). This addressee may be the (fictive) passerbys who read the “Gedenktafeln,” or the readers of the poems, or more generally posterity, but the mask’s communicative function in each case is to expose publicly the injustice inherent in this war and to establish a community of solidarity against it. The rhetorical distinction between speaker and addressee underlines a redemptive quality of the epitaph, allowing for the possibility of “undoing death” by marking the presence of an absence which—for Brecht—may be the truth, as expressed in the epitaph for Rosa Luxemburg or the space of resistance in the case of the “Gedenktafeln” for the unknown victims of the war.

By the time Brecht reached the United States a year later in Summer 1941, he was writing poetic epitaphs, obituaries, and eulogies for his own missing friends. Brecht was a poet who—in using role-playing as a tool for making the familiar strange—elevated the mask into a poetic voice. Very early on he had written fictive eulogies in a comical vein, for example, “Der dicke Cas ist gestorben” (1920, BFA 13: 178-80) for his friend Caspar Neher or “Auf den Tod eines Verbrechers” (1925, BFA 13: 308-9).¹ Under the conditions of fascist threat and wartime loss, the poetic mask became a means for expressing deeply felt grief while avoiding pathos and sentimentality. The cold or objective tone of a financial document or police report implied in the title “Die Verlustliste” in fact introduces a highly personal poem that contrasts sharply with the anonymity of the nameless dead in the “Gedenktafeln.” Here the losses are tallied individually, and each one has a name: “Flüchtend... / notiere ich / Auf einem kleinen Zettel die Namen derer / Die nicht mehr um mich sind” (BFA 15: 43). Four epigrammatic epitaphs follow, one each devoted to his lover Margarete Steffin who had died of tuberculosis, his friends Walter Benjamin and Karl Koch who had both committed suicide, and Caspar Neher, whose fate

was unknown. Most significantly the epitaphs define the lost person through an apposition: Steffen is apostrophized as the teacher, Benjamin as the contrarian, Koch as the dissenter. In other words the epitaphs bring to the surface a relational function to the speaker but without explicitly naming the speaker. In opposition to the title’s suggestion of a cold inventory, the reader is privy to a series of partnerships. The loss is named, the absence registered, and the very fact that there is no explicit addressee in this poem also hints at an underlying uncertainty about a partnership with the reader.

The following two epitaphs, written around the same time as “Die Verlustliste,” return to the logic of the epitaphic Gestus with the we/you communicative structure. “An Walter Benjamin, der sich auf der Flucht vor Hitler entleibte” introduces the doubling metaphor of “ermatten” that refers both to delaying and to the goal of checkmate (“Matt”) on the chess board:

Ermattungstaktik war’s, was dir behagte
Am Schachttisch sitzend in des Birnbaums
Schatten
Der Feind, der dich von deinen Büchern jagte
Läßt sich von unsereinem nicht ermatten.
(BFA 15: 41)

The memory of past gaming tactics while playing chess contrasts with the present and ubiquitous threat of Nazi persecution. Meanwhile, the explicit appeal to “unsereinem” leaves open the possibility whether this refers only to the intimacy of the two chess players or to a larger, embattled collectivity that includes potentially the reader.² Similarly, “Im neunten Jahre der Flucht vor Hitler” is an austere epitaph for Steffin that relies on the narrative facticity of a list and appeals to the solidarity of the “we”:

Im neunten Jahr der Flucht vor Hitler
Erschöpft von den Reisen
Der Kälte und dem Hunger des winterlichen
Finnland

¹ Two humorous, feigned eulogies in prose should be mentioned as well: a fragmentary text from 1927/28 in which Brecht memorializes his own anti-bourgeois “legacy,” written in the context of the comedy *Mann ist Mann* (BFA 21: 190; preserved in the Brecht Archive on the backside of a printer’s proof sheet for the play), and the “Grabrede für C N” (1928/29, BFA 19: 299), a sham eulogy for the still living friend Carola Neher to celebrate her acting talent. Other eulogies not discussed in this essay include: “Das war der Bürger Galgei” (BFA 13: 157), “Kohlen für Mike” (BFA 12: 40-41), “Begräbnis des Hetzers im Zinksarg” (BFA 11: 227-28), and “Nachruf auf XX” (BFA 15: 206).

² Erdmut Wizisla points out that Brecht used the formal you (“Sie”) with Benjamin in other contexts (e.g., correspondence, conversation) so that the informal “du” in this epitaph strikes a note of emotional intensity and even intimacy that differentiates it from the epitaphic mask. In a second epitaph for Benjamin, “Zum Freitod des Flüchtlings W.B.” (BFA 15: 48) he also uses the informal “du,” while the phrases “ich höre” and “heißt es” establish the distancing perspective of a report, which ameliorates the emotional identification but nonetheless maintains the strong sense of accusing the enemy for this death. See “Vier Epitaphe,” in Wizisla, *Benjamin und Brecht: Die Geschichte einer Freundschaft* (Frankfurt/Main: Suhrkamp, 2004), p. 285.

Und dem Warten auf den Paß in einen andern
Kontinent
Starb unsere Genossin Steffin
In der roten Stadt Moskau. (BFA 15: 44)

Our comrade (“unsere Genossin”) projects first and foremost the collective reader in the guise of communist internationalism, committed to the anti-fascist struggle, an addressee who in 1941, just after Brecht had arrived in his American exile, was further removed than ever before in his life. Other poems that vent Brecht’s sorrow at the loss of Steffin are unique in their emotional intensity but without the masks and distancing effects of the epitaphic Gestus.¹

Another category of epitaphic writing consists of poems which are not themselves epitaphs or obituaries but rather imagine how such an inscription of memorialization might be read. Here the ambiguous or disappearing traces of the written (and thus, readable) word that we found in the poem “Inscription auf einem nicht abgeholten Grabstein” becomes a virtual trope. The first poem of the *Lesebuch für Städtebewohner*, “Verwisch die Spuren” boldly sets the tone:

Sorge, wenn du zu sterben gedenkst
Daß kein Grabmal steht und verrät, wo du liegst
Mit einer deutlichen Schrift, die dich anzeigt
Und dem Jahr deines Todes, das dich überführt!
Noch einmal:
Verwisch die Spuren! (BFA 11: 157)

Written in 1926, one year before the previous “Inscription,” the advice in this strophe marks a zero degree of communicability that typifies Brecht’s poetic stance in the late 1920s. The mere name and date inscribed on a gravestone already reveals too much information: visibility becomes a liability; words become an indictment; poetic voice betrays the speaker. There is no place for the individual in mass urban society as the poems in this collection suggest, so even the gravestone that serves to identify a single person and thus as subject, if only with name and dates, no longer functions in this way. Yet Brecht frames this practical advice within a communicative situation indicated in a final orphan verse and set off in parentheses that marks its intimate, personalized address:

¹ The grieving poetry dedicated to Margarete Steffen includes: “Als es soweit war” (BFA 15:40), “Die Trümmer” (BFA 15: 42), “Eingedenk meiner kleinen Lehrmeisterin” (BFA 15: 43), “Mein General ist gefallen” (BFA 15: 45), and “Nach dem Tod meiner Mitarbeiterin M.S.” (BFA 15: 45).

(Das wurde mir gesagt)

The speaker’s mask—the forceful, vocative address warning the reader of the dangers in the city and in the face of anticipated death—uses this formal device to turn the poem on its head. The reader is asked to reread and reconsider the sage advice for city dwellers as a lesson that the speaker, just like the reader, is asked to believe. Indeed, in another version of the poem the parenthetical twist reads “(Das wurde mir gelehrt),” suggesting with the dismissive gesture an even stronger, sarcastic distancing effect.²

A similar kind of invisibility emerges in “Lied der Mutter über den Heldentod des Feiglins Wessowtschikow” (1931, BFA 14: 127-28), a song that Brecht apparently wrote while working on his play *Die Mutter* but then never used. The eponymous mother describes or imagines the thoughts of her son on the way to his execution and concludes:

Jegliche Bewegung
Untersagte er sich streng. Sein Inneres
Schrumpfte ein und verschwand. Wie ein leeres
Blatt
Entging er allem
Außer der Beschreibung.

The song we have just read (or heard, if sung) is the description that memorializes the coward’s death as heroic. It begins dialogically with the mother’s restatement of a question that presumably we, the readers, have just posed: “Wie also war er?” and answers: “Wie immer er war.” This is the trace of the anonymous subject, the coward in the title, whose life is compared to an empty page because it is without pathos and grand gesture. No writing and certainly no engraving in stone memorializes this life. The heroic death of the coward challenges the reader to resolve the irony, which in the context of the play suggests that this is a victim of class struggle who emerges as an anonymous member of the proletariat “...als erfülle er / Einen Vertrag.”³

The lapidary precision of engravings in

² Brecht made the change for the *Gesammelte Werke* edition planned by the exile Malik-Verlag in 1938.

³ In a comparable way “Das Grabmal des unbekannten Soldaten der Revolution” (1935, BFA 14: 306) describes a gravestone with no inscription, “...Aber der eine Stein / Fing an zu reden,” referring to the unknown soldier’s death. Other epitaphic poems not discussed in this essay include the classicistic “Ein Wicht” (1922, BFA 13: 251) and the satirical “Sentimentalische Erinnerungen vor einer Inschrift” (1922, BFA 13: 265-66, especially the 5th strophe).

stone took on a new quality and significance for Brecht when he was forced into exile and could no longer assume as given the intersubjective relation of writer and reader. Separated from his theater audience and reading public, his plays banned from the stage and his books burned, Brecht began to shift his attitude toward the function of the inscription's directness and lucidity that underlies the conventional brevity of epigrammatic epitaphs: "Das in Stein getriebene Wort muß sorgfältig gewählt sein, es wird lange gelesen werden und immer von vielen zugleich" (BFA 22: 141). Thus, the drive to compression and austerity reflected in the playful, ironic stance toward the ephemeral quality of memory and the instability of the bourgeois subject now assumed an existential urgency that affected the epitaphic Gestus as well. An epigram in the exile collection *Svendborger Gedichte*, written in 1936/37, reflects the shift:

Auf der Mauer stand mit Kreide:
Sie wollen den Krieg.
Der es geschrieben hat
Ist schon gefallen. (BFA 12: 12)

Neither gravestone nor inscription, this trace of life is written on an arbitrary wall and in chalk, an ephemeral medium destined to disappear over time. The contrast could not be stronger to a lapidary engraving whose concision is determined by the slow, laborious process of carving words into stone. Hence, all the metaphoric associations about the nature of the act of writing as well as the making visible of words and giving voice to stone are displaced or overlaid now by the insistent need to write quickly and equally to read quickly, before the poem vanishes. The intersubjective relation withdraws into one single pronoun (they) that only implicitly suggests an unnamed "we," those who do not want the war, those who resist or have been exiled. The doublings of the epitaphic Gestus (past / present; life / death; writing / reading) have become through the palimpsest of the epigrammatic form a signal to those who survive, a message of resistance to all those who pass by in haste, i.e., to all those who read the poem.¹ Here the durability

of the epigram (and the message it conveys) does not rely on stone but on its usefulness as a reminder of an act of resistance.

As defined, the epitaphic Gestus maintains the address to the reader as a central aspect of communicability in epitaphic poetry. It creates an intersubjective relation by calling on the addressee to reply to the lyric voice. Who was Brecht's addressee historically? In the epitaphic writing of the 1920s and early 1930s Brecht assumed an emphatically modernist position aimed against the poet's responsibility to preserve tradition and protect the cultural legacy. As a result, both the speaker and the addressee in these poems wear the mask of anonymous city dwellers. The speaking voice is under erasure, authorship disappears along with the writing, and the addressee is the alienated subject in the crowd who must learn to exist in this faceless collective. When Brecht fled into exile, the epitaphic poetry with its references to inscriptions, monuments, and memorials took on a more formal, even declamatory tone. The irony gave way to anger, the humorous twist to injunctions. The experience of defeat—both personal expulsion and political disappointment—became the material of poetic reflection, while the geographical distance and uncertainty changed the relation to the addressee.

A poem like "An die Kämpfer in den Konzentrationslagern" (BFA 11: 227), written soon after Brecht left Germany, establishes a symmetrical "wir / ihr" relation between the imprisoned victims and a projected collective that may refer under these conditions and at this historical juncture to the working class, the oppressed, or those exiles who were fortunate to escape the concentration camps:

Kaum Erreichbare, ihr!
In den Konzentrationslagern begraben
Abgeschnitten von jedem menschlichen Wort...

Hören wir wenig von euch, so hören wir doch: ihr
seid
Unverbesserbar.
Unbelehrbar, heißt es, seid ihr der proletarischen
Sache ergeben...

¹ Walter Benjamin considered this poem to be symptomatic for the entire series of epigrams in the section of the *Svendborger Gedichte* called "Deutsche Kriegsfiabel": "Die Anfangszeile dieses Gedichts könnte jedem der 'Kriegsfiabel' beigegeben werden. Ihre Inschriften sind nicht wie die der Römer für Stein gemacht sondern wie die der illegalen Kämpfer für Palisaden. Hiernach darf der Charakter der 'Kriegsfiabel' in einem einzigartigen Widerspruch erblickt werden: in Worten, denen, ihrer poetischen Form nach, zugemutet wird, den kommenden Weltuntergang zu

überdauern, ist die Gebärde der Aufschrift auf einem Bretterzaun festgehalten, die der Verfolgte mit fliegender Hast hinwirft..." See Benjamin, *Gesammelte Schriften*, hrsg. von Rolf Tiedemann and Hermann Schweppenhäuser (Frankfurt/Main: Suhrkamp, 1980), Bd. II/2, pp. 563-64. Another, much longer poem in the same collection takes up the trope of a protesting inscription on a wall in order to suggest that the writing (and reading) of a message in itself has the power of resisting invisibility, see "Die unbesiegbliche Schrift" (BFA 12: 39-40).

The anonymous city dwellers have become the anonymous resistance fighters, and the imagined, in retrospect even utopian perspective of the collective “we” proceeds to construct monuments to their martyrs:

Also seid ihr
Verschwunden, aber
Nicht vergessen.

The epitaphic poem begins to function in a more traditional sense as a memorializing text, preserving the privileged but absent remains of a presence.¹ Some critics have identified this as an idealizing practice and therefore inconsistent for the materialist Brecht.² I understand this quality of the epitaphic Gestus, however, as a means of creating a poetic negation of the reality of defeat. Rather than erecting pompous monuments, Brecht is reacting to historical circumstances in which individuals in their daily resistance and heroic acts attain increased importance. The disintegration of the collective brings forth the need for solidarity, and the disciplined, didactic writing of inscriptions takes on the function of exposing publicly the injustice of war and affirming the community of solidarity against it.

I began this essay with a poem in which Brecht, writing in a personal register, states: “ich benötige keinen Grabstein.” I conclude now by returning to two epitaphs he wrote for himself. The first one is called simply “Epitaph,” written after the end of the Nazi spook in 1946, but before Brecht had returned from the USA to Europe:

Den Tigern entrann ich

¹ This memorializing, redemptive quality is explicit in Part III of “An die Nachgeborenen” (written in 1937/38 and strongly characterized by the doubling properties of the epitaphic Gestus): “Ihr aber, wenn es soweit sein wird / Daß der Mensch dem Menschen ein Helfer ist / Gedenkt unsrer / Mit Nachsicht.” The rhetoric of the apostrophe here, that is, the address to an imagined or future reader (those born later), confers upon them the power of speech. Of course, what they speak is a metapoetic device that creates an echo of the poet’s own utterance. Producing the illusion of this kind of dialogue animates many of Brecht’s poems that reflect on the nature of memory and the way he will be remembered after his death, and thus share some of the qualities of the epitaphic Gestus, e.g., the contrasting versions of “Über die Bauart langdauernder Werke” (1929, BFA 14: 34-36; 1931, BFA 14: 36-38), “Einst dachte ich: in fernen Zeiten” (1936, BFA 14: 320-21), “Wie soll ich unsterbliche Werke schreiben” (1936, BFA 14: 343), and “Adresse des sterbenden Dichters an die Jugend” (1939, BFA 14: 455-56).

² See Ursula Heukenkamp’s article on Brecht’s 1934 poetry collection *Lieder Gedichte Chöre* in Jan Knopf, ed., *Brecht-Handbuch. Gedichte* (Stuttgart and Weimar: Metzler, 2001), Bd. 2, pp. 244-57, especially pp., 253-55.

Die Wanzen nährte ich
Aufgefressen wurde ich
Von den Mittelmäßigkeiten. (BFA 15: 178)³

The poem is blunt. The speaker claims to have won battles, led a hard life, but in the end was defeated by mediocrities. Terse and compact in form, yet it overflows with unnamed and unresolved emotional conflicts, with the affective, intensely lived present. Still it is called an “epitaph.” In this case the concise epitaphic form serves as an intensifier for the content—a cesspool of all-too-human feelings: arrogance, even self-conceit; self-pity, even a sense of victimization; disappointment and bitter resentment; contempt and venom. The poem is autobiographical in tone: open, revealing, confessional.

Nearly twenty years earlier Brecht wrote a fragmentary epigram titled “Die vier Vorschläge für Grabschrift, immerfort korrigiert”:

Schreibt nichts auf den Stein
Außer den Namen.
Ich vergaß: den Namen
Könnt ihr weglassen. (1929, BFA 14: 40)

Here, at the polar opposite of the above “Epitaph,” the poem speaks of erasure and silence. The lyric I stands at the greatest possible distance to the epitaphic writing. Where “Epitaph” in a sense says too much, here it is a matter of saying as little as possible, ultimately of saying nothing. The epigrammatic brevity of the text lends both solemnity and authority to the poet’s opening injunction: “Schreibt nichts auf den Stein / Ausser den Namen.” This is clearly shortchanging the stone’s traditional function of communication. Then, with what might be called a flippant wave of the hand (the colloquial “I forgot...”), the lyric I peremptorily cancels the very vocation of the epitaphic monument, a stone dedicated to the survival of memory beyond death, beyond forgetfulness. The utterance “Ich vergaß” thereby takes on added ominous resonances: every memorializing trace is to be omitted, no concession to memory is made, not even a name. A “Grabstein” without even a name is no “Grabstein” at all. Without an epitaph, there is no information, and there was no life. But in this desolate scene of negativity, erasure, and silence, nothing is more vibrant or more present than the lyric I of “Ich vergaß.” There is a poem that says so.

³ After 1948 Brecht revised the epitaph and retitled it “Epitaph für Majakowski” (also BFA 15: 178).

Бертольт Брехт - автор епітафій

Модерністські твори Брехта насичені концептом смерті, прихованому у різних дискурсах: тематичному, образному, драматичному, наративному, поетичному, зокрема елегійному (епітафічному). Смерть під час Першої Світової Війни, загалом, є основою його нігілістичного та сатиричного стилю початку 1920х. Кінець Веймарської Республіки характеризується Брехтом через поняття класової солідарності проти встановлених догм, які підтримували загальну мілітаристську ностальгію в суспільстві на рівні загального порядку, звички. Коли націонал-соціалісти захопили владу в 1933, Брехт був у вигнанні, споглядаючи зростання неспокою та обурення злочинними діями нацистів. Екзистенційна загроза індивідуальному та колективному, що провіщали надію на зміни, змусила Брехта зосередитися на естетичних стратегіях виживання, що транслиують смерть не як відсутність, а як досвід, завдяки якому формується колективне із притаманним йому атрибутами героїзму та солідарності, що виринають із забуття у найважчі часи.

У п'єсах смерть протагоністів - Ваала або Йоанни *Die Heilige Johanna der Schlachthöfe*, переносить їх в утопічний вимір, який постає крахом власного чи колективного «я», інші, такі як Галі Гей п'єсі «*Mann ist Mann*» або ті, персонажі, які гинуть в повчальних п'єсах Брехта уособлюють собою ідею, яка закликає до пожертви індивідуальністю (буржуазного суб'єкта) заради добробуту загальної спільноти. Деякі персонажі, такі як Макхейт у п'єсі *Dreigroschenoper*, Пол Акерманн у *Mahagonny*, і, Фацер або діти Матінки Кураж стикаються зі смертю внаслідок невідповідності індивідуальних прагнень та соціальних обмежень, у той час як самогубства Шлінка в п'єсі *Im Dickicht der Städte* чи молодшого брата у фільмі *Kuhle Wampe* є наслідком ізоляції та відсутності спілкування. Політичні вбивства в *Der Aufstieg des Arturo Ui*, в багатьох сценах *Furcht und Elend im Dritten Reich* або в *Antigone* ілюструють нескінченний цикл жорстокості, підсумований, мабуть, найкраще в останній версії *Trommeln in der Nacht* (1953), де Краглер проголошує: *Ein Hund ging in die Küche / Und stahl dem Koch ein Ei*,

який веде до другої строфи, яка вшановує мертву собаку: *“Und setzten ihm einen Grabstein / Der folgende Inschrift hat: Ein Hund ging in die Küche, яка потім повертає назад до початку”*¹.

У прозі, особливо в коротких оповіданнях, смерть про яку розповідається і згадується, часто слугує як структурний елемент. Наприклад, деякі ранні тексти: піратська історія «*Bargan läßt es sein*», колоніальний детектив «*Javameier*», або сценарій фільму «*Drei im Turm*» інтегрують гротескне насильство та вбивство як елементи атмосфери. *“Der Tod des Cesare Malatesta”* та *“Cäsars Ende”* - це історичні хроніки про відомих людей, які стикаються лицем зі смертю, але вони вичерпані будь-якою трагедією, і їх смерть стає алегорією соціального процесу відчуження та ізоляції. Інші історії деконструюють монументальність і фанатизм навколо культу мертвих героїв і мучеників. *“Der Soldat von La Ciotat”* та *“Die Horst-Wessel-Legende”* реалізують “плебейську перспективу” знизу, щоб показати, як історія будує образи та обґрунтування смерті та вмирання. Треті вважають смерть засобом самовизначення, як це відбувається зі вдовою в *“Die unwürdige Greisin”*, коли її чоловік зникає, або з хлопчиком в *“Das Experiment”*, коли його “вчитель” Френсіс Бекон помирає.

У своїй поезії Брехт використовує фізичну смерть як подію і досвід, щоб роздумувати над глобальністю таких проблем як смерть суб'єкта і втрата ідентичності, тимчасовість і тривалість, процеси запам'ятовування і забування, процеси перетворення старого в нове. У певному сенсі поезія Брехта передбачає не що інше, як поле, заповнене танатологічними пам'ятками у вигляді заповідей, віршів, елегій, похоронних відданих, епітафій, пам'яток, пам'ятних написів (*“Gedenktafeln”*), пісень і балад про вбивства та вбивць. Поетична мова використовується для підняття маркерів фундаментальної відсутності та втрати, незважаючи на небажання, надгробний камінь не мав бути або інколи не був піднятий (див. нижче: *“Ich benötige keinen Grabstein”* та *“Inschrift auf einen nicht abgeholt”*). Брехт краще, ніж більшість модерністських поетів, усвідомлював соціальну практику поезії поза межами простої виразності: *“Lyrik ist niemals bloßer Ausdruck. Die gupwi peceptionijii mak gut wie etwa das Sehen oder Hören, d.h.*

¹ Trommeln in der Nacht, Bertolt Brecht, Werke, під ред. Вернера Гехта (Берлін та Франкфурт-на-Майні: Aufbau and Suhrkamp, 1988-2000), 1: 236-37. Всі посилання на це видання будуть зазначені далі як том BFA: сторінка

активніше. *Das Dichten muss als menschliche Tätigkeit angesehen werden, als gesellschaftliche Praxis mit aller Widersprüchlichkeit, Veränderlichkeit, als geschichtsbedingt und geschichtemachend*» (BFA 26: 418). Історично контингент та історикотворча діяльність, які Брехт вважає основними властивостями поезії, включає в себе практику читання, практику, вписану в поетичні структури. Отже, необхідно розглянути стратегію читання: чим постають вірші Брехта, як створюються інтерпретаційні ефекти? Повторно вдаючись до традиційних писемних практик, він пропонує структури, які залучають як фігуру читача, так і процес читання¹.

Орієнтуючись тут на підбірку його віршів по, про, або в пам'ять про померлих, я припускаю, що Брехт розробив свою власну манеру письма про смерть, і я пропоную тут концепцію "epitaphic Gestus" (термін, який сам Брехт ніколи не використовував) як евристичний інструмент для аналізу діяльності та розрахункових ефектів поетичної мови в цих віршах. Я вже згадував комунікативну функцію поезії Брехта. Особливо зіткнувшись з тишею смерті, він створює епітафічну поезію, яка озвучує смерть, відсутність і втрату в процесі означення чогось комусь. "Epitaphic Gestus" адресований читачеві, і, подібно до театрального досвіду, він створює відстань між віршем і читачем. Ті епітафічні вірші, які вказують на ліричне *Я* або *Ми*, часто поєднані з емпіцитними (*Ти* або *Ву*), найбільш чітко встановлюють структуру комунікабельності, міжсуб'єктивне відношення процесу показу і стану показаності, бачення і стану побаченого. У цьому відношенні "epitaphic Gestus" має подвійну перспективу. Крім того, епітафічний текст Брехта використовує смерть як знак пунктуації або синтаксичний розрив, а не як смислову одиницю значення. "Epitaphic Gestus" мобілізує різні риторичні стратегії читання і провокує своїх читачів розуміти зміст сказаного. Читання перетворюється на інтерлокуцію. І обов'язково так: читач є

¹ П'ять томів вибраних віршів у BFA (тт. 11-15) свідчать, що корисно відстежити, як Брехт орієнтував вірші на читачів. Якщо порівняти збірки поезій, призначені для публікації (такі як *Die Hauspostille* або *Hundert Gedichte*) із записами Брехта про те, які вірші, в якій послідовності і в які підгрупи потрібно включити в колекцію, а також варіанти віршів, коли вони переходили з однієї колекції в іншу, стає зрозуміло, що при плануванні цих антологій він багато думав про те, хто буде його читачем. Аналогічно, читаючи вірші, серед яких фрагменти з 50 ще не відредагованих «Notizbücher», генеалогічно чи синхронічно в контексті їх створення, можна виявити вражаючі паралелі і контрасти між різними проектами, якими Брехт займався протягом певного періоду часу

обов'язковою умовою епітафії, без нього епітафія було б абсурдним актом. Детальніше про це нижче. Епітафія Брехта «*Ich benötige keinen Grabstein*» 1933 року реалізує кілька цих стратегій і передбачає, що інші теж матимуть місце:

ich benötige keinen Grabstein, aber
wenn ihr einen für mich benötigt
wünschte ich, es stünde drauf:
er hat vorschläge gemacht. wir
haben sie angenommen.
durch eine solche inschrift wären
wir alle geehrt. (BFA 14: 191-92)

Тривале пам'ятання не викликане, власне, надгробною плитою, а походить від читацького прочитання епітафії². Іншими словами, ті, хто переживає ліричну складову і потребують закарбування на плиті, щоб не забути, стикаються, відповідно, не з поетом, а з пам'яттю, втіленою у третій особі (er) як об'єкті розповіді. Більш того, займенник wir пропонує і, водночас, вимагає від читачів епітафії усвідомлювати власну відповідальність аналізувати і робити висновки. Водночас, паралельна конструкція 'er hat' / 'wir haben' вказує на владу та винятковий статус мовця, який суперечить закарбованій на плиті монументальності, що відкидається в першому рядку епітафії. Останні два рядки, натомість, ширше використовують 'wir', що активізує запам'ятовування (нащадками уявного померлого мовця та присутнього 'я'). Напис на плиті це натяк поета, пропозиція, а її сприйняття читачем - рефлексуючий приклад декодування епітафії. Її прочитання це опір процесу закарбування шляхом засвідчення поваги читачами. Отже, бажання мовця описує коло, тому що напис повертається до життя лише тоді, коли читач відчуває в тому потребу, що є умовою надгробного напису. Брехт наполягає на обумовленій владі поета, що не звужується суто до обслуговування його

² Взаємозв'язок пам'яті, тривалості та епітафій у творчості Брехта привернув до себе увагу з нагоди його 100-річчя у 1998 році. Статті, в яких також досліджуються деякі вірші, згадувані мною, див. у "Werke von langer Dauer" Йогена Фогда. *Zwei ästhetische Grenzwerte in Brechts Exillyrik*, під ред. Майкла Гофмана, Мартіна Ректора і Йогена Фогда, *Peter Weiss Jahrbuch 7* (Opladen/Wiesbaden: Westdeutscher Verlag, 1998), ст. 97-114, і Сигрід Тілкінг, "L'homme statue"? "Brechts Inschriften im Kontext von Denkmalsdiskurs und Erinnerungspolitik", під ред. Маартена ван Дейка, *Брехтівський щорічник 24* (Ватерлоо, Каліфорнія: Міжнародна брехтівська спільнота, 1999), ст. 55-67.

марнославства, а саме твердження поета - договор між поетом та читачем.

"Ich benötige keinen Grabstein" об'єднує основні риси "epitaphic Gestus". По-перше, розгортається дія шляхом побудови самосвідомого процесу читання і, таким чином, викликається відповідну інтерпретаційна позиція або прийом з боку адресата, який відображає корисність цього процесу читання. По-друге, він вводить персону або маску, оповідача або ліричний суб'єкт, який не є фігурою дистанційного споглядання, а роллю, яка іноді стає засобом колективного досвіду, а в інших - каталізатором неспокійного передбачення або провокаційного мислення. По-третє, структура по суті діалогічна, встановлює ситуацію або подію, а потім ставить її під сумнів. Це зумовлює складність і витонченість повідомлення вірша. Нарешті, формальні пристрої (наприклад займенники "ich" / "ihr" / "er" / "wir" / "wir alle") і нетрадиційні вербальні або тематичні вирази (наприклад, повторювані дієслова) протистоять щоденній мові і виробляють рефлексивну, дистанційну перспективу, що характеризує поетику Брехта. Завдяки своїй компактності епітафічна поезія Брехта часто зближується з давніми моделями епіграми¹. В думках одразу виринає традиційне гуманістичне навчання молодого учня Брехта, вивчення латиноамериканських

¹ Було проведено ґрунтовне дослідження щодо впливу на Брехта класичних поетів та літератури загалом. Існує загальна думка, що на нього більший вплив мали римські, аніж грецькі джерела; Брехт вивчав класичні форми і жанри в якості корисних моделей для своїх власних творів, як він сам зазначав: "Was ist die Form für diesen oder jenen poetischen Gedanken, Ballade, Epos, Lied usw? Dieses Wissen von den Gattungen ist heute so gut wie verfallen..." (BFA 23: 270). Що стосується традиції епіграм, син Брехта, Штефан, подарував йому в 1940 році двомовне видання грецьких епіграм під назвою *Der Kranz des Meleagros* (1920) з перекладами Августа Елера, але очевидно, що Брехт був знайомий з цією колекцією вже на початку 1920-х років, оскільки він адаптував з неї одну з епіграм Каллімахоса (див. "Ein Wicht", BFA 13: 251). Докладніше див. Даніель Фрей, *Bissige Tränen: Eine Untersuchung über Elegie und Epigramm seit den Anfängen bis Bertolt Brecht und Peter Huchel* (Вюрцбург: Königshausen und Neumann, 1995), ст. 207-8. Одним з найбільш ранніх досліджень відношення Брехта до грецької та особливо латинської літератури є дослідження Пітера Віцмана, *Antike Tradition im Werk Bertolt Brechts* (Берлін: Akademie Verlag, 1964); до більш пізніх досліджень з широким списком бібліографічних посилань відносять дослідження Маріон Лаусберг "Brechts Lyrik und die Antike," та дослідження під ред. Гельмута Копмана *Brechts Lyrik – neue Deutungen* (Вюрцбург: Königshausen und Neumann, 1999), ст. 163-198, а також дослідження Інґрид Хoenваллнер *Antikerezeption in den Gedichten Bertolt Brechts* (Мюнхен: Bibliopolis, 2004)

авторів і читання поезії Горація, пізніше Вергілія, Лукреція і Епікурія, а також вплив класичної німецької традиції, наприклад ксеній або венеціанських епіграм. Там, де зустрічаються епітафія і епіграма, пам'ять, реальність та очікуване майбутнє вступають в особливий вид відносини. Саме грецьке слово «епі-грамма» відноситься до процесу чи результату «написання», що еквівалентно латинському «inscriptio» (напис). Як повідомлення, вигравуване в камені або як письмовий заголовок, оригінальна функція епіграми полягала в наданні перехожим інформації про об'єкт, місце, будівлю або подію. Обов'язково короткі 2 до 4 рядки можуть привернути увагу перехожих і бути швидко прочитаними. Звичайно, наприкінці класичного елліністичного періоду епіграма з кам'яних гравюр перейшла в літературну форму². Брехта приваблювала коротка форма, оскільки вона надавала особливо інтенсивні риторичні та метафоричні конструкції, як він відзначив у контексті композицій Ханса Ейслера для епіграматично задуманого *Hollywoodelegien*: "*aber in der tat haben die komsamenten wirkliche bedeutung sicher aber für die epigramme, vkaжіть, що ви хотіли б вивчити легенди, аби пройти навчання. dies sind volle gedichte, sie enthalten ihrer lakonik wegen natürlich nicht weniger als ein langes gedicht*" (BFA 27: 125, 3 жовтня 1942). Витончена простота епіграми впливає з її риторичної сили як способу заниження, а її стислість і лаконічність є структурними атрибутами, які можуть викликати ретельне читання, про яке йде мова в *das nachgrabende Studium*.

Найвизначнішим відтворенням стародавнього епіграми Брехтом, яка звертається до в 1927 "Inscription auf einem nicht abgeholten Grabstein":

Wandrer, wenn du vorbeikommst
Wisse:
Ich war glücklich ...
Da ich noch nicht tot bin
Wage ich nichts zu sagen als:
Mein Leben war schwer ...
Aber schon, als ich schrieb
Was du hier liest

² Ні в епіграмах (як у розділі "Deutsche Kriegsfibel" у *Svendborger Gedichte*, "Foto-Epigramme" *Kriegsfibel* і *Hollywoodelegien*), ані в епіграмних віршах Брехт не використовує класичну грецьку форму дактилічного дистиху. Як і переклади Елера в *Der Kranz des Meleagros* (див. Примітку 4), Брехт пристосував більш популярний катрен, зазвичай неримований та з неправильним ритмом.

Gab es nichts mehr, was mich noch treffen konnte¹. (BFA 13: 403)

Внутрішня структура епіграми, яка тут ідеально реалізована, є фундаментально дуалістичною, що передбачає дві ролі - роль оповідача і промови, автора і читача. Крім того, автор позиціонує себе в першій строфі по відношенню до об'єкта (в даному випадку уявного минулого життя) і показує його комусь іншому (адресату, який читає її «зараз») у вигляді розповіді - *ich war glücklich* - що буде заповнено деталями. Рух епіграми між минулим (як уявним минулим, так і минулим часом написання епіграми) і сьогоденням встановлює взаємодію ролей, що визначає не тільки її зовнішню форму, але й процес її читання. У цьому взаємозв'язку ставлення письменника епіграми до адресата залежить від комунікативної мети, від дистанції, створеної за допомогою вокальної адреси («Wandrer», «Wisse»). "*Inscription auf einem nicht abgeholtten Grabstein*" повторює цю риторичну стратегію на різних рівнях подвоєння. Наприклад, вірш формується закликом «звернути увагу» («Wisse»), який встановлює авторитет і впевненість оповідача в повідомленні, має передати, і заключну декларацію, що процес читання створює ілюзію. У цій системі маємо йде напис і заміну:

Ich war glücklich
Meine Unternehmungen waren fruchtbar
Meine Freunde treu
Meine Gedanken angenehm
Was ich tat, war besonnen
Am Ende habe ich nicht widerrufen
Wegen einer Kleinigkeit
Habe ich nie mein Urteil geändert.

Цю першу частину можна розуміти буквально як епітафічний напис на надгробку, що втілюється в класичній фігурі просопії голосом за межами могили, який розповідає про зразкове, повноцінне життя, щоб привернути увагу читача до померлого в даний час². Але

¹ У коментарі вказується, що перші рядки "цитують" "Der Spaziergang" Шиллера (1800), який сам по собі відноситься до класичної епіграми "Wandrer, kommst du nach Sparta" (BFA 13: 552)

² Прозопопеза базується на літературній традиції залучення голосу самого поета, що говорить з могили. Походить від грецького "prosopon" (обличчя або маска) і "roein" (наділяти, надавати), прозопопеза пов'язана з формами персоніфікації, апострофи та діалогізмом і часто реалізується разом з ними, втім, це специфічна форма показу відсутнього або мертвого. Маска мертвого поета надає

аура нереальності, що лежить в основі цього зображення неможливо «щасливого» життя, є безпомилковою. Дійсно, вірш продовжується, приховано стверджуючи неможливість такого оповідання:

Da ich noch nicht tot bin
Wage ich nichts zu sagen als:

Будучи мертвим ліричний суб'єкт міфологізується, але будучи живим – звідси про жорстку реальність:

Mein Leben war schwer, aber
Ich klage nicht
Auch habe ich etwas aufzuweisen
Was mein Leben rentiert hat
Sorge dich nicht um mich, ich selber
Verachte die Unglücklichen

Тут порушується традиційна функція епітафії, яка полягає в усвідомленні постійної присутності мертвих та формулюванні їх відсутності. Оповідач ще не помер; впевненість, про яку заявляє оратор, усувається в результаті прийняття ризику; і ліричний суб'єкт продовжує розповідати в яскраво-прагматичному, тверезому тоні альтернативну історію життя. Це, у свою чергу, породжує тимчасовість у вірші в цілому, що стає можливим через серію подвоєнь між письмовим і розмовним, живим і мертвим, минулим і сьогоденням. Зміст епітафії, розповідь про минуле життя, можлива лише в минулому часі, після того, як людина померла. Проте теперішній час мовця, що висловився в дейксисі - "*Wandrer, wenn du vorbeikommst / Wisse*" - робить можливим присутність «я» в епітафії і говорить про неможливість написання власної епітафії, яка потім чітко простежується в переході: "*Da ich noch nicht tot bin / Wage ich nichts zu sagen als...*" Більше того, наш акт читання епітафії в інший час - своєрідний *plu-present*, що знаходиться за межами минулого і теперішнього

посмертний голос уявній тиші ліричного суб'єкта і тим самим ставить читача в певну інтерпретативну позицію ідентичності та відстороненості. На відміну від подвійної природи автобіографії, де суб'єкт, що говорить, є тим же, що і об'єкт, прозопопеза не має нічого спільного з ностальгією і загалом із процесом читання. У фундаментальному есе «Автобіографія як деформація» (MLN 94/1979: 919-30) Пауль де Ман припустив, що прозопопеза - це головний троп поетичного дискурсу, що поєднує образ читача і читання у обличчі поета, який сам "читає" своє життя та через іншого "читає" смерть. Repinted in de Man, *The Rhetoric of Romanticism* (New York: Columbia University Press, 1984).

прослідковується в останніх рядках: “Aber schon, als ich schrieb / Was du hier liest / Gab es nichts mehr, was mich noch treffen konnte». Як сказано в назві, автор відмовився від замовленого надгробного каменю, і тому він не стоїть так, як це показано в назві. Таким чином, зменшення присутності оповідача ще більше редукується, відкидаючи навіть це скомпрометоване безсмертя, переходячи від померлих до поетів, які пишуть, але, чий власні слова розвіялися (“*Gab es nichts mehr, was mich noch treffen konnte*”). Кожна епітафія тяжіє до мовчання, але протистоїть їй саме з обіцянкою сформулювати, дати голос мовчанню смерті. Типовий для сатиричного розуму Брехта “epitaphic Gestus” цього вірша інвертує цей процес, кидаючи хронологію життя і смерті в безлад. Якщо епітафія розповідає історію життя, то «Я» більше не існує, і якщо «Я» повинно існувати, то це вірш говорить нам, що він буде продуктом читання читачеві.

Корисним є розмежування декількох типів «могильних» текстів серед епітафічних творів Брехта: ті, які можна чітко ідентифікувати як епітафії за назвою або риторичною адресою, висловлювання, які іноді мають форму (епіграмних) епітафій, і вірші, що відображають зміст уявних епітафій замість того, щоб представляти їх фактичний текст. Оригінальна ідея епітафії полягає, як правило, у короткому тексті, написаному на гробниці або надгробку, полягає в тому, щоб привернути увагу до місця поховання. Зайве говорити, що навіть класичні епітафії подібно Брехту охоплювали серйозні, комічні та сатиричні форми.

Вони є майже цілком літературними, тобто вигаданими оповідями із життя¹, які, на

¹ Чотири епітафії Брехта більш прямі, створені для “офіційних” випадків. “Grabschrift für Gorki” (BFA 12: 60) - це традиційна епітафія з введенням деїктики (“Hier liegt ...”) і коротким викладом досягнень померлого, які підкреслюють його тісні зв'язки з “das Volk”; з'явилася в спеціальному випуску журналу Internationale Literatur московського видання в пам'ять про смерть Горького (№ 9, вересень 1936). “Auf den Tod eines Kämpfers für den Frieden” (BFA 12: 50) - це гнівна епітафія, написана, коли Брехт дізнався про смерть пацифіста, журналіста і лауреата Нобелівської премії миру Карла фон Осецького після того, як його побили і катували гестапо; була опублікована у Die neue Weltbühne, паризькому наступнику Веймарського журналу Осецького у травні 1938 року. Останні два епітафії Брехта “Grabschrift für Liebknecht” і “Grabschrift Luxemburg” (1948, BFA 15: 196) — були замовлені Berliner Rundfunk (у Східному Берліні), щоб відзначити 30-ту річницю їхньої смерті, і були покладені на музику Пауля Дессау для трансляції. Вони також пристосовують епітафічний деїксис для документування

кшталт відповідним їм класичним моделям, прагнуть бути якомога динамічнішими, аби запросити читача до розгляду вміщених у них застережень. У цьому сенсі, гарна епітафія потребує гарного читача — того, хто бажає прийняти участь у мистецтві читання (“Leserkunst”).

В пам'ять про померлу матір (1 березня 1920), Брехт пише свою першу епітафію, що розкриває його знайомство з класичними мотивами, які символізують загибель та вихід із життя (метелик, квіти на могилі):

Als sie nun aus war, ließ man in Erde sie
Blumen wachsen. Falter gaukeln darüber hin...
Sie, die Leichte, drückte die Erde kaum
Wieviel Schmerz brauchte es, bis sie so leicht
ward! (BFA 13: 177)

Інверсія класичної епітафії “sit tibi terra levis” (Нехай земля тобі буде пухом)², запрошує читача прислухатися до страждань померлих та, у ширшому сенсі, позбавити їх від них. Наступні дві подібні епітафії “Hier ruht die Jungfrau Johanna Beck,” 1925, BFA 13: 316; та “Grabschrift 1919,” 1929, BFA 11: 205), складаються з римованих куплетів, що нагадують популярний пісенний тон та увіковічують пам'ять Рози Люксембург. Обидві епітафії поєднують відсутність визначеного місця поховання з вбивчим насиллям, яке призвело до її загибелі, виконуючи, таким чином, свою традиційну мету, а саме - оголошення смерті. Тим самим епітафії надається голос, який може бути почутий (чи прочитаний) лише після його смертного згасання.

Weil sie den Armen die Wahrheit gesagt
Haben die Reichen sie aus der Welt gejagt. (BFA 11: 205)

Благі наміри автора полягають у тому, щоб заповнити прірву, яку залишив після себе зниклий покійний, чия могила залишилася невідомою.

Три “Gedenktafeln” або написи, створені Брехтом в червні-липні 1940 року в Фінляндії, є реакцією на катастрофічний хід війни в її перші місяці: Французька Кампанія (№ 1), вторгнення у Польщу (№ 2), та морські війни навколо Норвегії (“Gedenktafel für

вбивств і висловлюють попередження про необхідність протистояти гнобленню.

² Детальніше див. Lausberg, ст. 178.

4000”)¹. Тут теж відображається відсутність іменних могил, що є результатом масової смерті невідомих солдат та символом насильницького конфлікту. Але, вартим уваги є те, що кожен з рифмованих чотиривіршів у звичайному ямбічному пентаметрі знайомить нас з певними масками. Безіменний полеглий солдат або ж колективне «ми» солдат-потопельників звертаються безпосередньо до аудиторії (“Hört ihr”, “Ihr Leute”, “Fischer... / Gedenke unser”). Адресатом звернення може бути будь хто: (фіктивний) перехожий, який читає “Gedenktafeln», читачі віршів, або навіть усі нащадки в цілому. Проте, в кожному з цих випадків, комунікативна функція масок полягатиме в публічному викриванні несправедливості, притаманній цій війні, і створенні солідарної спільноти проти неї. Риторична відмінність між мовцем і адресатом підкреслює спокутуючу сутність епітафії, уможливаючи «знищення смерті» через відзначення присутності будь-якої відсутності, що постає правдою для Брехта, оскільки це було зазначено як в епітафії, присвяченій Розі Люксембург, так і в місці опору «Gedenktafeln» на честь невідомих жертв війни.

Перш ніж дістатися Сполучених Штатів, влітку 1941 року, Брехт пише свої поетичні епітафії, некрологи та панегірики в пам'ять про зниклих друзів. Він був поетом, який, використовуючи рольові ігри як інструмент для створення «знайомого незнайомого», звеличив маску до поетичного голосу. Дуже рано він почав писати вигадані панегірики у комедійному стилі, як наприклад, «Der dicke Cas ist gestorben» (1920, BFA 13: 178-80) для свого друга Каспара Нєсра або «Auf den Tod eines Verbrechers» (1925, BFA 13: 308-9)². В умовах фашистської загрози і воєнних збитків поетична маска стала засобом вираження глибокої скорботи, уникаючи пафосу і сентиментальності. Холодна або ж

об'єктивна тональність фінансового документа або поліцейського протоколу, що міститься в назві “Die Verlustliste”, фактично вводить дуже особисту поему, яка різко контрастує з анонімністю безіменних померлих у “Gedenktafeln.” Тут втрати підраховуються індивідуально, і кожна з них має назву: “Flüchtend ... / notiere ich / Auf einem kleinen Zettel die Namen derer / Die nicht mehr um mich sind” (BFA 15: 43). Наступні чотири епіграммові епітафії були присвячені його коханці Маргарет Штеффен, яка померла від туберкульозу, його друзям Вальтеру Беньяміну і Карлу Коху, які вчинили самогубство, і Каспару Нєсру, чия доля залишилась невідомою. Найбільш істотно епітафії визначають втрачену особу через протиставлення: Штеффен поводить як вчитель, Беньямін як опозиціонер, Кох як дисидент. Інакше кажучи, епітафії виводять на поверхню реляційну функцію мовця, не називаючи його.

Незважаючи на те, що назва твору створює непривітну атмосферу, читач все ж таки виступає тут співучасником. Усі втрати підраховані та зареєстровані, а той факт, що у творі немає явного адресата, ніби натякає на деяку ненадійність співпраці з читачем.

Варто зауважити, що обидві наступні епітафії були написані приблизно в той самий проміжок часу, що і “Die Verlustliste,” і також підкорюються суворій комунікативній моделі “ми/ ви (ти)”, котра притаманна епітафійному жесту (жесту). “An Walter Benjamin, der sich auf der Flucht vor Hitler entleibte” – тут вводиться подвійна метафора “ermatten”, котра посиляється на певну спробу відволікти і оголосити мат на цій імпровізованій шаховій дошці:

Ermattungstaktik war's, was dir behagte
Am Schachtisch sitzend in des Birnbaums
Schatten
Der Feind, der dich von deinen Büchern jagte
Läßt sich von unsereinem nicht ermatten. (BFA 15: 41)

Збережена в пам'яті тактика гри в шахи різко контрастує із реальною всюдисущою загрозою нацистських переслідувань. Тим часом, явне звернення до “unsereinem” залишає відкритим питання: чи стосується це лише двох шахових гравців, чи більшої групи, до котрої потенційно може бути залучений читач³.

¹ Ці три епіграми спочатку повинні були бути включені до невипущеного Steffinsche Sammlung, а потім об'єднані (з фотографіями) у Kriegsfibel (BFA 12: 99-100 і BFA 12: 148-49, 138-39, 142-43).

² Варто також згадати два гумористичні, фікційні панегірики у прозі: фрагментарний текст з 1927/28, в якому Брехт увічнює пам'ять власної антибуржуазної «спадщини», написаний в контексті комедії Mann ist Mann (BFA 21: 190; зберігається в архіві Брехта на зворотному боці друкованого аркуша з чорновика п'єси), і “Grabrede für C N” (1928/29, BFA 19: 299), псевдо панегірик для ще живого друга Кароли Нєср, написаний з метою оспівування її акторського таланту. Інші панегірики, які не розглядаються в цьому есе, включають: “Das war der Bürger Galgei” (BFA 13: 157), “Kohlen für Mike” (BFA 12: 40-41), “Begräbnis des Hetzers im Zinksarg” (BFA 11: 227-28), and “Nachruf auf XX” (BFA 15: 206).

³ Ердмут Віцісла відзначає, що Брехт використовував формальне Ви (“Sie”) з Беньяміном в інших контекстах (наприклад, кореспонденція, розмови), так що нефор-

Подібне наявне і в наступній епітафії до Штеффен "Im neunten Jahre der Flucht vor Hitler", яка спирається на оповідну фактичність виголошення списку та закликає до солідарності за допомогою вживання займенника "ми":

Im neunten Jahr der Flucht vor Hitler
Erschöpft von den Reisen
Der Kälte und dem Hunger des winterlichen
Finnland
Und dem Warten auf den Paß in einen andern
Kontinent
Starb unsere Genossin Steffin
In der roten Stadt Moskau. (BFA 15: 44)

Наш товариш ("unsere Genossin") націлений, перш за все, на колективного читача. Адресат, уособлюючи комуністичний інтернаціоналізм, виступає прихильником анти-фашиської боротьби, в той час як Брехт у 1941 році виїздить до США та віддаляється від цих перепетій наскільки це можливо. Інші поетичні доробки, у котрих відображена скорбота за Фішером – унікальні за природою емоційної напруги, проте вони не передають такі аспекти епітафійного геста як накладання масок та відсторонення¹.

До іншої категорії епітафійного письма належать твори, котрі за своєю сутністю не є епітафіями чи некрологами, але показують, яким чином можна прочитувати писемні пам'ятні увіковічнення. Наприклад, нечіткі і практично зниклі сліди написаного (а відповідно й прочитаного), котрі було віднайдено у творі "Inscription auf einem nicht abgeholtten Grabstein", постають уявним тропом. Перший вірш *Lesebuch für Städtebewohner*, "Verwisch die Spuren" сміливо задає тон:

Sorge, wenn du zu sterben gedenkst
Daß kein Grabmal steht und verrät, wo du liegst

мальне "du" у цій епітафії зазначає емоційну інтенсивність і навіть близькість, що відрізняє її від епітафійної маски. У другій епітафії для Беняміна "Zum Freitste des Flechtlings W.B." (BFA 15: 48) він також використовує неформальне "du", тоді як фрази "ich höre" та "heißt es" встановлюють перспективу дистанції у повідомленні, що покращує емоційну ідентифікацію, але, тим не менш, зберігає сильне відчуття звинувачення ворога в цій смерті. Див. "Vier Epitaphe," Wizisla, Benjamin und Brecht: Die Geschichte einer Freundschaft (Frankfurt/Main: Suhrkamp, 2004), ст. 285.

¹ Скорботна поезія, присвячена Маргарет Штеффен, включає: "Als es soweit war" (BFA 15:40), "Die Trümmer" (BFA 15: 42), "Eingedenk meiner kleinen Lehrmeisterin" (BFA 15: 43), "Mein General ist gefallen" (BFA 15: 45), і "Nach dem Tod meiner Mitarbeiterin M.S." (BFA 15: 45)

Mit einer deutlichen Schrift, die dich anzeigt
Und dem Jahr deines Todes, das dich überführt!
Noch einmal:
Verwisch die Spuren! (BFA 11: 157)

Написане в 1926 році, за рік до попереднього «Inscription», повідомлення в цій строфі знаменує нульову ступінь комунікабельності, що характеризує поетичну позицію Брехта наприкінці 1920-х. Одні тільки ім'я та дата, накреслені на надгробку, вже розкривають занадто багато інформації: видимість стає перешкодою; слова стають обвинувальним актом; поетичний голос зраджує мовця. У масовому урбаністичному суспільстві немає місця особистості, як показують вірші з цієї збірки, тому навіть надгробок, що служить для ідентифікації окремої людини і, отже, як суб'єкт, хоча б з ім'ям і датами, більше не функціонує таким чином. Однак Брехт формулює цю практичну пораду в межах комунікативної ситуації, зазначеної в останньому сирітському вірші, і укладає її в дужки, що позначають її інтимне, персоналізоване призначення: (Das wurde mir gesagt)

Маска мовця — сильне, красномовне звернення, що попереджає читача про небезпеки в місті і перед обличчям очікуваної смерті — використовує цей формальний засіб, щоб перевернути вірш з ніг на голову. Читача просять перечитати і переглянути мудру пораду для городян, як урок, в який пропонується повірити як мовцю, так і читачеві. Дійсно, в іншій версії вірша вставний зворот читається "(Das wurde mir gelehrt)", пропонуючи зі зневажливим жестом ще сильніший, саркастичний ефект дистанціювання².

Подібний ефект з'являється в "Lied der Mutter über den Heldentod des Feiglins Wessowtschikow" (1931, BFA 14: 127-28), пісні, яку Брехт, вірогідно, написав під час роботи над своєю п'єсою *Die Mutter*, але потім ніколи не використав. Однойменна мати описує або уявляє думки свого сина на шляху до його страти і робить висновок:

... Jegliche Bewegung
Untersagte er sich streng. Sein Inneres
Schrumpfte ein und verschwand. Wie ein leeres
Blatt
Entging er allem
Außer der Beschreibung.

² Брехт зробив зміну для видання *Gesammelte Werke*, запланованого під час вигнання у Malik-Verlag в 1938 році.

Пісня, яку ми щойно прочитали (або почули, якщо заспівали) - це опис, який увічною смертю боягуза як героїчну. Вона починається діалогічно з повторним оголошенням матір'ю питання, яке, ймовірно, ми, читачі, щойно поставили: "Wie also war er?", і відповідає: "Wie immer er war." Це слід анонімного суб'єкта, боягуза, чиє життя порівнюють з порожньою сторінкою, тому що в ньому немає пафосу і величного жесту. Не письмо і точно не гравірування на камені увічноють це життя. Героїчна смерть боягуза кидає виклик читачеві, щоб виявити іронію, яка в контексті п'єси припускає, що це жертва класової боротьби, яка виступає в якості анонімного члена пролетаріату "...als erfülle er / Einen Vertrag¹."

Стисла точність гравюр на камені придбала нові якості і значення для Брехта, коли його змусили покинути країну, і він більше не міг допускати як даність міжсуб'єктних відносин письменника і читача.

Будучи віддаленим від своєї театральної публіки і читачів, адже його п'єси було заборонено ставити на сцені, а книги – спалювались, Брехт почав змінювати свою позицію щодо функцій красномовності написаного та його ясності, котра є своєрідним підґрунтям традиційної лаконічності афористичних епітафій: "Das in Stein getriebene Wort muß sorgfältig gewählt sein, es wird lange gelesen werden und immer von vielen zugleich" (BFA 22: 141). Прагнення до компактності та суворості форми мало своє відображення в жартівливій, а подекуди й іронічній позиції відносно ефемерності, котра є характерною властивістю пам'яті. А непостійність, нестабільність буржуазної тематики тепер набувала екзистенційної актуальності, що також вплинуло на техніку жесту, котра набула епітафійного характеру. Відображенням цієї зміни можна вважати епіграму із збірника про вигнання – Svendborger Gedichte, котра була написана у 1936/37 роках.

Auf der Mauer stand mit Kreide:
Sie wollen den Krieg.
Der es geschrieben hat

¹ У формі порівняння "Das Grabmal des unbekannten Soldaten der Revolution" (1935, BFA 14: 306) описує надгробок без підпису: "... Aber der eine Stein / Fing a zu reden", що стосується смерті невідомого солдата. Інші епітафічні вірші, що не обговорювалися в цьому есе, включають класицистичний "Ein Wicht" (1922, BFA 13: 251) і сатиричний "Sentimentalische Erinnerungen vor einer Inschrift" (1922, BFA 13: 265-66, особливо п'ята строфа).

Ist schon gefallen. (BFA 12: 12)

Закарбувати відбитки життя не вдалося ні на могильному камені, чи за допомогою будь-якого іншого надпису. Адже цей слід залишений на випадковій стіні, крейдою, ось у такий ефемерний спосіб, що неминуче й безслідно кане в минуле. Це протиставлення не може бути сильнішим за те, що вигравіюване на камені, бо виразність гравюри визначається неквапливим, кропітким процесом вирізання слів на камені. Звідси, всі метафоричні асоціації, пов'язані із природою письма, а також намагання зробити слова видимими, дати їм голос, тепер зміщені та перекриті нагальною потребою швидко писати й читати, допоки поетичний твір не щезнув. Міжсуб'єктивний зв'язок перетворюється в один-єдиний займенник (вони), що неявно вказує на безіменних "ми", тих, хто не бажає війни, тих, хто чинить опір чи був засланий. Протиставлення епітафійного геста (минуле/теперішнє; життя/смерть; письмо/читання) за допомогою палімпсесту афористичної форми стали сигналом для тих, хто вижив, сигналом супротиву для тих, хто поспіхом проходить повз, а отже – тим, хто читає поетичний твір². В цьому випадку довговічність епіграми (і повідомлення, що вона виражає) залежить не від каменя, а від його придатності в якості згадки про акт супротиву.

Як було зазначено вище, епітафійний гест підтримує звернення до читача як центральний аспект комунікування в епітафійній поезії. Це створює міжсуб'єктивний зв'язок, запрошуючи адресата відкликнутись на ліричний голос. Хто історично був адресатом Брехта? Що стосується епітафійного письма 1920-х та початку 1930-х років, то Брехт наполегливо

² Вальтер Беньямін вважав цей вірш підходящим для усієї серії епіграм з Svendborger Gedichte, названу "Deutsche Kriegsfiel": "Die Anfangszeile dieses Gedichts könnte jedem der 'Kriegsfiel' beigegeben werden. Ihre Inschriften sind nicht wie die der Römer für Stein gemacht sondern wie die der illegalen Kämpfer für Palisaden. Hiernach darf der Charakter der 'Kriegsfiel' in einem einzigartigen Widerspruch erblickt werden: in Worten, denen, ihrer poetischen Form nach, zugemutet wird, den kommenden Weltuntergang zu überdauern, ist die Gebärde der Aufschrift auf einem Bretterzaun festgehalten, die der Verfolgte mit fliegender Hast hinwirft..." Див. Benjamin, Gesammelte Schriften, hrsg. von Rolf Tiedemann and Hermann Schweppenhäuser (Frankfurt/Main: Suhrkamp, 1980), Bd. II/2, ст. 563-64. Інший, набагато довший вірш у цій же колекції набуває тропу протестного напису на стіні з метою припущення, що написання (і читання) повідомлення саме по собі має силу протистояти невидимості, див. "Die unbesieglige Schrift" BFA 12: 39-40).

займав модерністську позицію, спрямовану проти відповідальності поета за збереження традицій і захисту культурної спадщини. В результаті, як промовець, так і адресат у віршах носять маски анонімних містян. Голос промовця знаходиться під загрозою повного знищення, поняття авторства зникає разом з писанням, а адресат – постає відчуженим суб'єктом у натовпі, котрий повинен навчитися існувати у цьому безликому колективі. Коли Брехт покинув країну, епітафійна поезія з її посиленнями на надписи, пам'ятники та меморіали, набула більш формального, навіть декламаційного тону. Іронія поступилася місцем гніву, а гумористична розв'язка – сухим імперативам. Досвід поразки в обох смислах – як особисте вигнання, так і політичне розчарування, став матеріалом для поетичної рефлексії, а географічна віддаленість і ненадійність змінили ставлення до адресата.

Поетичний твір нахшталт “An die Kämpfer in den Konzentrationslagern” (BFA 11: 227), написаний незабаром після того, як Брехт покинув Німеччину, встановлює симетричні “wir / ihr” відносини між ув'язненими жертвами і ілюзорним колективом. За таких умов, це може бути посиленням на історичне поєднання з робочим класом, пригнобленими та вигнанцями, котрим вдалося уникнути концтаборів.

Kaum Erreichbare, ihr!
In den Konzentrationslagern begraben
Abgeschnitten von jedem menschlichen Wort...
Hören wir wenig von euch, so hören wir doch: ihr
seid
Unverbesserbar.
Unbelehrbar, heißt es, seid ihr der proletarischen
Sache ergeben...

Таким чином, анонімні містяни стали анонімними борцями супротиву і уявна, в ретроспективному аспекті, навіть утопічна перспектива колективного “ми” продовжує споруджувати пам'ятники своїм мученикам:

Also seid ihr
Verschwunden, aber
Nicht vergessen.

Епітафійний поетичний твір починає функціонувати в більш традиційному сенсі – як текст, що увічніюється в пам'яті, дотримуючись важливих, проте вже нечітких

залишків присутності¹. Деякі критики вбачали в цьому ідеалізуючу практику, котра була несумісна з матеріалістичним світоглядом Брехта². У моєму розумінні ця властивість епітафійного гесту постає засобом створення поетичного заперечення реальності поразки. Замість того, щоб встановлювати помпезні пам'ятники, Брехт реагує на історичні обставини, в котрих особистості наряду зі своєю щоденною боротьбою та героїчними діями набувають все більш важливого значення. Розкладання колективу на складові частини породжує необхідність у солідарності, а дисципліноване, дидактичне створення надписів виконує функцію публічного викриття несправедливості війни й утвердження згуртованого супротиву.

Я почав це есе поетичним твором, у котрому Брехт, записуючи це у персональний реєстр, зазначає: “ich benötige keinen Grabstein.”. Закінчуючи його, я бажаю звернути увагу на ще дві епітафії, які він написав для себе. Перша з них має доволі просту назву – “Epitaph”, написана після завершення нациського шпionaжу у 1946 році, але до того як Брехт повернувся з США до Європи:

Den Tigern entrann ich
Die Wanzen nährte ich
Aufgefressen wurde ich
Von den Mittelmäßigkeiten. (BFA 15: 178)³

Цей поетичний твір промовистий. Ліричний

¹ Ця увічніюча, спокутуюча якість явно присутня в Частині III “Die die Nachgeborenen” (написана в 1937/38 рр. і сильно характеризується подвоєними властивостями епітафійного гесту (жесту)): “Ihr aber, wenn es soweit sein wird / Daß der Mensch dem Menschen ein Helfer ist / Gedenkt unsrer / Mit Nachsicht.” Тут риторика апострофи, тобто звернення до уявного чи майбутнього читача (народженого пізніше), надає їм знання про силу мови. Звичайно, те, що вони говорять, є метапоетичним засобом, що створює відлуння власного висловлювання поета. Створення ілюзії такого роду діалогу надихає багато віршів Брехта, в яких він розмірковує над природою пам'яті і тим, як його запам'ятовують після його смерті, і таким чином поділяє деякі якості епітафійного гесту (жесту), наприклад, контрастуючі версії “Über die Bauart langdauernder Werke” (1929, BFA 14: 34-36; 1931, BFA 14: 36-38), “Einst dachte ich: in fernen Zeiten” (1936, BFA 14: 320-21), “Wie soll ich unsterbliche Werke schreiben” (1936, BFA 14: 343), і “Adresse des sterbenden Dichters an die Jugend” (1939, BFA 14: 455-56).

² Див. статтю Урсули Гойкенкамп про колекцію поетичних пісень Брехта 1934 року Lieder Gedichte Chöre, під ред. Яна Кнопфа, Brecht-Handbuch. Gedichte (Stuttgart and Weimar: Metzler, 2001), Bd. 2, ст. 244-57, особливо ст. 253-55.

³ Після 1948 року Брехт переглянув епітафію та назвав її «Epitaph für Majakowski» (також BFA 15: 178).

герой стверджує, що виграв битви, мав нелегке життя, але наприкінці убогість здобула над ним перемогу. Незважаючи на стислу та компакту форму, він переповнений безіменними та невирішеними емоційними конфліктами, разом з напруженою афективністю сьогодення. Проте це все ще залишається “епітафією”. В даному випадку лаконічність епітафійної форми слугує своєрідним підсилювачем змісту – вигребною ямою багатства людських почуттів: гордовитості, навіть зарозумілісті; відчуття жалю до себе, що граничить з почуттям віктимізації; розчарування і відчуття образи; зневага поряд зі злістю. Тон поетичного твору має автобіографічний характер: він відкритий, показовий і духовний.

Близько двадцяти років тому Брехт написав фрагментарну епіграму під назвою “Die vier Vorschläge für Grabschrift, immerfort korrigiert”:

Schreibt nichts auf den Stein
Außer den Namen.
Ich vergaß: den Namen
Könnt ihr weglassen. (1929, BFA 14: 40)

В цьому випадку, ми маємо справу з повною протилежністю вищезгаданої “Епітаф”, адже у цій епіграмі йдеться про повне знищення й тишу. Ліричне “Я” в цьому випадку є максимально віддаленим від епітафійного письма. В той час, коли в

“Епітаф” йдеться про занадто багато речей, то в даному випадку важливо наголосити на тому, що мова йде про те, аби сказати якомога менше, зрештою – не промовити ні єдиного слова. Епіграматична стислість тексту задає особливий урочистий та авторитетний тон вступним імперативним рядкам: “Schreibt nichts auf den Stein / Ausser den Namen.” В один момент змінюється комунікативна ціль надмогильного каменя, усталена в минулому на правах традиції. Надалі йдеться про те, що можна описати фразеологізмом “викинути з пам’яті” (аналог розмовного “я забув”) – ліричне “Я” безапеляційно заперечує саме покликання епітафійного пам’ятника, каменя, котрий метафорично присвячений торжеству пам’яті над смертю, над забуттям. Таким чином, вираз “Ich vergaß” набуває нового, зловісного звучання: кожен слід, увічнений в пам’яті – знехтуваний. Жодна поступка для збереження пам’яті неможлива, навіть закарбування імені. “Grabstein” без імені, викарбуваному на ньому втрачає своє справжнє єство. Якщо епітафія не несе в собі ніякої інформації, то немає сенсу говорити про життя. Але на цій спустошеній арені, сповненій негативу, повного знищення й тиші, немає нічого більш виразного, аніж ліричне “Я”. Саме про це і йдеться у поетичному творі.

Переклад з англійської Івонни Дмитрієвої.

Rätselhaftes Zeichen

Ein unbekannter Brief Brechts an Helene Weigel

piccola marina di capri
pension Weber

liebe helle,
ich sitze auf Capri, langweile mich abscheulich mit dieser azurnen kotzlandschaft die ein
gigerl ist.
aber heute plötzlich werde ich verflucht unruhig, deinetwegen, der teufel weiß warum.
wie geht es dir? ich habe dir 2 x geschrieben.
marianne liegt viel, ich kann aber bald fort, es ist schon viel besser mit ihr.
ich will nicht daß du blöd bist, wie ich heut plötzlich glaube, wo ich unruhig bin, perchè? es
gibt keinen grund für dich.
ich habe dich gut in mir, sympathisiere mit dir verry good, manchmal un pocco furiozo!
wie ist es mit peter? <piètro>?
jetzt höre!
erkundige dich, ob du nach italien hereinkommen kannst ohne 500 M zu bezahlen, ich habe
fast kein geld mehr. vielleicht brauchst du eine depesche von mir dazu! schreibe es!
dann würde ich dir drahten, wann ich in florenz sein kann!
es muß aber alles schnell gehen, cito, prestissimo, liebe helle!
nur ist es notwendig, daß du mir so schreibst, daß marianne, falls sie den brief läse, nicht zu
tief erschrickt, nicht? sie ist krank.
wenn du also kommen kannst, dann schreibe in einem brief, der über die berliner
verhältnisse erzählt <was ich sehr brauche> nur etwa:
a 27 fl <d. h. ich kann ab 27. april in florenz sein>
und, wenn du das telegramm brauchst:



alles sonstige französisch!
ich möchte sehr, daß es dir gut geht, du mußt ein frisches gesicht haben. wenn du nicht
kommen kannst, dann bin ich in spätestens 2 wochen in deutschland bei dir. ich freue mich
sehr.

biddi

ich küsse dich aber auf den hals, zwischen schlüsselbein und kinn, du weißt es. liebe helle!

rufe bitte kiepenh.[euer] an er soll mir das geld schicken, wenns nicht schnell in lire geht,
dann schnell in raten!

Mitten im Brief erscheint ein seltsames Zeichen, eingerahmt. Es ist weder chinesisch oder japanisch noch Bildtelegraphensprache, sondern ein Phantasiesymbol, erfunden, damit die Empfängerin, es ist die Geliebte des Verfassers, antworten kann, ohne dass dessen Ehefrau Verdacht schöpft. Brecht war nicht unbedingt ein Meister der Chiffrierkunst. Seiner Jugendliebe Bi hatte er schon mal die Zeile „937 712 4937 (11)952!“ gesandt; was sie nicht auszählen konnte, wird sie gefühlt haben. Hier nun ist die Konstellation prekär, und wir sehen Brecht als Regisseur seiner verwickelten Beziehungen, besorgt und unruhig, zerrissen zwischen Fürsorge, Verrat und Sehnsucht.

Dieses Schriftstück ergänzt die vor fünf Jahren im Suhrkamp Verlag erschienene Ausgabe der Briefe von Brecht und Helene Weigel, „ich lerne: gläser + tassen spülen“. Die glückliche Erwerbung des Archivs verdankt sich dem Akademiemitglied Klaus Völker, der das Autograph von Ruth Berlau erhalten hat. Brecht-Briefe sind auf dem Markt an sich keine Seltenheit, frühe, persönliche und handschriftliche aber schon. Dabei ist das ein durchaus typisches Schreiben Brechts: schnörkellos und voller Esprit, beginnend mit einer Skizze der Situation des Absenders, dann die Konzentration auf das Gegenüber und den Zweck der Mitteilung, Witze, Zärtlichkeiten und allfällige Aufträge eingeschlossen. Die Zeilen sind rasch hingeworfen, nicht ohne ein paar orthographische Eigenheiten, die hier unangetastet bleiben.

Seit Anfang April 1924 war Brecht mit seiner Ehefrau Marianne und der gemeinsamen Tochter Hanne auf Capri. Marianne litt an einer Lungenkrankheit und brauchte Erholung. Brecht trommelte innerlich. In Berlin wartete Kiepenheuer auf Manuskripte. Und es wartete Helene Weigel, schwanger von Brecht, der gemeinsame Sohn Stefan, hier Peter und Piètro genannt, kam im November zur Welt. Bis zur Trennung von Marianne sollte es noch dreieinhalb Jahre dauern. Und erst im April 1929 heirateten Brecht und Weigel.

Vermutlich hätte Brecht nie eine Zeile geschrieben, wenn ihm nicht so oft langweilig gewesen wäre. Starke Langeweile kannte er, krankhafte, absolute, ungeheure, aber eben auch: „Genügend Langeweile für Arbeit!“ Es hat den Missmut des Verfassers wohl noch verstärkt, dass er sich in einer Umgebung aufhielt, die andere zum Schwärmen bringt, ihn jedoch aggressiv machte. Die Insel im Tyrrhenischen Meer wird mit besonders drastischen Etiketten bedacht. Eines davon scheint verbreitet gewesen zu sein; Otto Dix nannte später seine Wahlheimat am Bodensee die „zum Kotzen schöne Landschaft“. Aber „Gigerl“? So hieß der Hahn in Oberösterreich. Im Wien der Jahrhundertwende hatte man das auf einen Geck übertragen, einen Modenarren, Stutzer. Capri spreizte sich, meinte der Dichter. Kann das wundern bei einem, von dem die Zeile stammt: „Und die Natur sah ich ohne Geduld“?

Und das Zeichen? Ein möglichst unauffälliges, willkürlich gewählt; der Buchstabe ‚t‘ für „Telegramm“ versteckt sich darin. Die Situation verlangte Improvisationsgeschick. Helene Weigel sollte das Zeichen in ihre Antwort übernehmen, wenn es ihr nicht gelingen würde, die finanziellen Hürden der Einreise allein zu überwinden. Bis 1928 bestand in Italien eine Visumspflicht; zeitweise hatten Touristen 500 Mark vorzuweisen. Ob Brecht der Geliebten das Einladungstelegramm schicken musste, ist nicht bekannt. Aber der Code wirkte. Helene Weigel vernahm den Lockruf und machte sich, die Geheimhaltung wahrend, auf den Weg nach Florenz, wo das Liebespaar sich Ende April 1924 treffen konnte.

Загадковий символ

Невідомий лист Бертольта Брехта до Гелени Вайгель

piccola marina di capri
pension Weber

люба геллі,
сиджу на Капрі, нудьгую нестерпно, від цього лазурного пейзажу мене аж вивертає, бо все це піжонство.
але сьогодні я раптом втратив клятий спокій, через тебе, біс зна чому.
як ти? я тобі 2-і писав.
маріанна рідко встає, але я вже незабаром зможу залишати її одну, їй вже набагато краще.
не хочу, щоб ти почувалася так по-ідіотські, як я сьогодні думаю, коли мені так неспокійно, perchè? для тебе немає жодних причин.
я гарно тримаю тебе в собі, симпатизую тобі verry good, інколи un poco furioso!
як там петер? <piètro>?
тепер увага!
дізнайся, чи зможеш приїхати в італію не витрачаючи 500 марок, у мене майже немає більше грошей. можливо тобі для цього потрібна депеша від мене?! напиши!
тоді я б телеграфував тобі, коли зможу потрапити до флоренції!
але все має бути швидко, cito, prestissimo, люба геллі!
тільки необхідно, щоб ти так мені написала, щоб маріанна, на випадок якщо вона прочитає листа, не занадто перелякалася, гаразд? вона хвора.
отож, якщо ти можеш приїхати, то напиши в листі, в якому йдеться про ситуацію в берліні <що мені дуже потрібно> от тільки:
a 27 fl <тобто я можу бути від 27 квітня в флоренції>
і, якщо тобі потрібна телеграма:



про все інше французькою!
дуже сподіваюся, що у тебе все добре, тобі потрібне свіже обличчя. якщо ти не можеш приїхати, то максимум через 2 тижні я буду в німеччині поряд з тобою.
бідді

цілую тебе але у шию, між ключицею і підборіддям, ти ж знаєш. люба геллі!

подзвони, будь ласка, кіпенг.[ойер] нехай пришле мені гроші, якщо не вдасться швидко в лірах, тоді швидко частинами!

Посеред листа з'являється дивний символ в рамці. Це не китайська чи японська, і не символ з мови телеграм, а вигаданий знак, вигаданий, щоб адресатка, а це кохана автора, могла відповісти, не викликавши підозри у його дружини. Брехт не належав до майстрів мистецтва шифрування. Своїй коханій часів юності він якось відправив рядок „937 712 4937 (11)952!“; те, що вона не могла вирахувати, вона мала б відчувати. Але тут ситуація більш складна, і ми бачимо Брехта у ролі режисера своїх заплутаних стосунків, стурбованого і неспокійного, який розривається між турботою, зрадою і тугою.

Цей текст доповнює добірку листів Брехта і Гелени Вайгель, яка була надрукована у видавництві “Зуркамп” п'ять років тому під назвою “я вчуся: мити склянки + чашки”. Це щасливе поповнення архіву відбулося завдяки члену академії Клаусу Фелькеру, який отримав оригінал рукопису від Рут Берлау. Листи Брехта взагалі-то не така велика рідкість на ринку, але от ранні, особисті й написані власноруч - рідкісні. При цьому це цілком типовий лист Брехта: без зайвих прикрас і дотепний, починається з короткого опису ситуації, в якій перебуває відправник, потім увага зосереджується на адресатові й меті повідомлення, включаючи жарти, любязності й різноманітні доручення. Рядки накидано швидко, не обійшлося без кількох орфографічних недоречностей, які тут збережені без змін.

З початку квітня 1924 року Брехт був разом зі своєю дружиною Маріанною і спільною донькою Ганною на острові Капрі. Маріанна страждала від захворювання легень і потребувала відпочинку. У Брехта всередині все вирувало. В Берліні видавництво “Зуркамп” чекало на рукописи”. І Гелена Вайгель теж чекала, вагітна від Брехта, спільний син Штефан, якого тут називають Петер і П'єтро, народився в листопаді. Брехту знадобилося три з половиною роки, щоб розірвати стосунки з Маріанною. І лише в квітні 1929 року Брехт і Вайгель одружаться.

Ймовірно, Брехт ніколи не написав би жодного рядка, якби йому не було так часто нудно. Про сильну нудьгу, хворобливу, безмежну, жакливу говорить він, але й також: “Достатньо нудьги для роботи!” Напевно, незадоволення автора цих слів тільки посилювалося від того, що він перебував серед краєвидів, які навіювали мрії іншим, а його ж робили агресивним. Острів у Тіренському морі отримує особливо вражаючі етикетки. Одна з них, здається, особливо поширена; Отто Дікс називав свою обрану батьківщину на Боденському озері “такою прекрасною місцевістю, що аж нудить”. Але ж “Gigerl” (“піжонство”)? Так називали у Верхній Австрії півня. У Відні порубіжної доби цим словом почали називати франта, схибленого на моді, піжона. Капрі розкарячився, так вважав поет. Чи варто дивуватися, що так каже той, хто написав: “І на природу дивився нетерпляче”?

А символ? Він напрочуд впадає у вічі, обраний довільно; літера “t” для “Telegramm” прихована у ньому. Ситуація вимагала вміння імпровізувати. Гелені Вайгель слід було використати цей символ у своїй відповіді, якщо їй би не вдалося самій здолати фінансові перешкоди для в'їзду в Італію, де до 1928 року існувала обов'язкова віза. Були часи, коли туристи мусили пред'явити 500 марок. Чи довелося Брехту відправляти коханій телеграму із запрошенням, невідомо. Але код подіав. Гелена Вайгель почула заклик, звернений до неї, і вирушила потайки до Флоренції, де парі закоханих вдалося зустрітися в кінці квітня.

БРЕХТ УКРАЇНСЬКОЮ

Колектив редакторів висловлює свою щиру подяку спадкоємцям Бертольта Брехта, видавництву Зуркамп (Німеччина) за публікацію українських перекладів у Брехтівському часописі.

Die Herausgeber richten ihren herzlichen Dank an Bertolt Brechts Erben und Suhrkamp-Verlag für die Veröffentlichung der ukrainischen Übersetzungen im Brecht-Heft

БАРАБАНИ ВНОЧІ

(Уривок)

Комедія

За свідченням Каспара Неєра, мюнхенська постановка комедії мала таке оформлення: за приблизно двометровими завісами з картону, що зображали стіни в кімнаті, ніби дитячою рукою було намальоване велике місто. Щоразу перед появою на сцені Краглера місяць спалахував багряним світлом. Звуки та шуми відтворювалися приглушено, не інтенсивно. «Марсельєза» в останньому акті звучала з грамофона.

Можна обійтися без третього акту. Рекомендується розвісити в глядацькій залі плакати з написом «Годі витріщатися так романтично!»

ДІЙОВІ ОСОБИ:

Андреас Краглер;

Анна Баліке;

Карл Баліке, її батько;

Амалія Баліке, її мати;

Фрідріх Мурк, її наречений;

Бабуш, журналіст;

Двоє чоловіків;

Манке, офіціант з бару «Пікаділлі»;

Манке, його брат, офіціант з бару Глуба;

Глуб, власник бару;

П'яний;

Бультротер, рознощик газет;

Робітник;

Лаар, селянин;

Августа, Марі, повії;

Служниця;

Продавчиня газет.

Братів Манке грає один і той же актор.

АКТ ПЕРШИЙ

(Африка)

Помешкання Баліке. Темна кімната з марлевими фіранками. Вечір.

БАЛІКЕ (*голиться біля вікна*): Ось вже чотири роки минуло, а він як у воду канув. Тепер вже й не вернеться. Часи ж бо достобіса непевні настали. Кожен мужик на вагу золота. Два роки тому я дав би своє благословення. Ваші клятві сентименти тоді задурманили мені голову. Та тепер – хоч трупом ляжте.

ПАНІ БАЛІКЕ (*перед фотографією Краглера у формі артилериста на стіні*): Така ж хороша людина була! Як дитина.

БАЛІКЕ: Гниє десь в землі.

ПАНІ БАЛІКЕ: А раптом вернеться?

БАЛІКЕ: З неба не вертаються.

ПАНІ БАЛІКЕ: А як, не приведи Господи, Анна ще топиться піде!

БАЛІКЕ: То й дурепа, як таке базікає. А з дурня, як з гуски вода, як кажуть.

ПАНІ БАЛІКЕ: Її постійно нудить.

БАЛІКЕ: Хай менше жере ожини та маринованих оселедців. Цей Мурк – гарний парубок. За такого нам треба Богу молитися.

ПАНІ БАЛІКЕ: Гроші вміє заробляти. Але в порівнянні з тим... Ох, хоч плач тепер...

БАЛІКЕ: За ким? За небіжчиком? Ось, що я тобі скажу: зараз або ніколи! Кого вона дожидається? Папу Римського? Чи негра якого? Все! Годі з мене цієї історії.

ПАНІ БАЛІКЕ: А якщо він прийде, небіжчик, який гниє десь в землі, вернеться з неба чи з пекла? «Це я – Краглер», – скаже. Хто тоді йому скаже, що ти – небіжчик, а наречена твоя в ліжку іншого?

БАЛІКЕ: Я скажу! А ти зараз йди та кажи їй, що мій терпець увірвався і, давай, нехай гуляють весілля. З Мурком цим. Я не піду – годі дивитися на ті ріки сліз. А тепер, будь ласкава, запали світло!

ПАНІ БАЛІКЕ: Я принесу пластир. Без світла ти завжди ріжешся.

БАЛІКЕ: За порізи платити не треба, а от за світло... *Лукає: Анно!*

АННА *в дверях*: Що таке, татку?

БАЛІКЕ: Будь ласкава, послухай свою матір і не смій плакати в такий святковий день!

ПАНІ БАЛІКЕ: Ходи сюди, Анно! Батько стурбований, бо ти така бліда, ніби не спиш ночами.

АННА: Я сплю.

ПАНІ БАЛІКЕ: Послухай, так не може тривати вічно. Він не повернеться. *Запалює свічки.*

БАЛІКЕ: Знову в неї очі, як у крокодила!

ПАНІ БАЛІКЕ: Розумію, як тобі важко. Він був хорошою людиною, але його більше нема.

БАЛІКЕ: Гниє в землі!

ПАНІ БАЛІКЕ: Карле! Але є Мурк, такий славний парубок, і справи в нього ладяться.

БАЛІКЕ: Отож-бо!

ПАНІ БАЛІКЕ: Заради Бога, не відмовляй йому.

БАЛІКЕ: І дивись мені, без вибриків!

ПАНІ БАЛІКЕ: Заради Бога, погоджуйся!

(...)

МУРК *ще раз заводить грамофон. Знову грає «Я молюся силі любові»*: Ліпшого за мене годі знайти – звісно, якщо мені не заважатиме. Обійнявшись, Мурк і Анна виходять.

ПАНІ БАЛІКЕ *вбрана в чорне, влітає до кімнати, стає перед дзеркалом, поправляє капелюшок*: Який великий і червоний місяць... А діти, о Господи! Так-так... Сьогодні вночі треба неодмінно Богові молитвою подякувати.

В цей момент на порозі з'являється чоловік в дуже брудній темно-синій артилерійській формі з невеликою люлькою в роті.

ЧОЛОВІК: Мене звати Краглер.

ПАНІ БАЛІКЕ *з підкошеними колінами, тримається за стілець з дзеркалом*: Господи Боже, Свята Богородиця!

КРАГЛЕР: Ну, і що ви побачили таке потойбічне? Даремно витратилися мені на вінок? Який жаль! Дозвольте доповісти: у статусі привида, оселився в Алжирі. Та зараз небіжчик до смерті голодний. Хоч хробаків готовий жерти! Але що це з вами, матінко Баліке? Ідіотська пісня! *Вимикає грамофон.*

ПАНІ БАЛІКЕ *все ще нічого не говорить, витріщається на нього*.

КРАГЛЕР: Та ви зараз зомлієте, чого доброго! Ось стілець. Склянка води також не завадить. *Підспівуючи прямує до шафи*. Ще більш-менш орієнтуюся тут. *Наливає в склянку вино*. Вино! Ниркам-капут-берне! Як для привида я ще доволі живий і бадьорий! *Клопочеться біля пані Баліке*.

БАЛІКЕ *ззовні*: Виходь, стара! Marchons! О, ти прекрасна, мій янголе! *Входить до кімнати, шокований, завмирає на місці*. Це що таке?!

КРАГЛЕР: І вам вечора доброго, пане Баліке! Щось вашій благовірній зле. *Старається напоїти її вином, вона з жахом відвертає голову*.

БАЛІКЕ *розгублено спостерігає*.

КРАГЛЕР: Ковтніть же! Ні? Вам одразу стане ліпше! Я й не знав, що так нетлінно живу в вашій пам'яті. Я ж тільки-но з Африки! Іспанія, афера з паспортом – і всі справи. Але, хвилинку: де ж Анна?

БАЛІКЕ: Залиште, заради Бога, мою дружину! Ще захлинетесь зараз!

КРАГЛЕР: Не захлинетесь!

ПАНІ БАЛІКЕ *кидається до чоловіка, який стоїть, мов вкопаний*: Карле!

БАЛІКЕ *суворо*: Пане Краглеру, якщо це Ви, як стверджуєте, то дозвольте поцікавитися, що Вам тут треба?

КРАГЛЕР *на якусь мить вражено замовкає*: Послухайте, я був в полоні, в Африці.

БАЛІКЕ: Чорт забирай! Підходить до шафи, п'є шнапс. Це добре. Це дуже схоже на Вас. І що ви тепер хочете? Га? Яке свинство! Моя дочка сьогодні ввечері заручилася, вже півгодини як.

КРАГЛЕР *хитаючись, децю невпевнено промовляє*: Тобто, як це?

БАЛІКЕ: Ви були відсутні чотири роки. Вона всі ці чотири роки чекала. Ми всі чекали чотири роки! Тепер же все, кінець, і у Вас немає жодних шансів.

КРАГЛЕР *сідає*.

БАЛІКЕ *не цілком твердо, невпевнено, але намагається зберігати тон*: Пане Краглеру, в мене є зобов'язання на сьогоднішній вечір.

КРАГЛЕР *піднімає голову*: Зобов'язання...? Розгублено. Так... *Знову схиляється*.

ПАНІ БАЛІКЕ: Пане Краглеру, не сприймайте це так болісно. Є так багато дівчат. Ну, так вийшло.

Вчися страждати, не скиглячи!

КРАГЛЕР: Анна...

БАЛКЕ *різко*: Жінко! *Та зніяковіло наближається до нього, він з раптовою рішучістю*: Ну, вже мені ці сентименти! *Marchons! Разом з дружиною виходять. У дверях з'являється дівчина-служниця.*

КРАГЛЕР: Гм... *Хитає головою.*

СЛУЖНИЦЯ: Пан і пані пішли. *Тиша.* Пан і пані пішли в бар «Пікаділлі» на заручини. *Тиша. Вітер.*

КРАГЛЕР *дивиться на неї знизу вверх*: Гм! *Повільно, важко підводиться, оглядає кімнату, згорбившись, обходить її мовчки, дивиться у вікно, повертається, повільно плететься до дверей, виходить насвистуючи, без шапки.*

СЛУЖНИЦЯ: Стривайте! Ваша шапка! Ви забули свою шапку!

АКТ ДРУГИЙ

(Перець)

Бар «Пікаділлі»

Позаду сцени велике вікно. Музика. У вікні червоний місяць. Коли двері відчиняються, дме вітер.

БАБУШ: Ласкаво прошу до звіринцю, діти мої! Місця вистачить для всіх! Хай живе «Спартак»! Огульне шахрайство! Червоного вина!

МУРК *входить під руку з Анною, знімають пальта*: Ніч, як в романі. Галас в газетних кварталах, бричка з молодими!

АННА: Мене цілий день не покидає лихе відчуття. Аж душа не на місці.

БАБУШ: Так вип'ємо за це, Фрідріху!

МУРК: Тут я вдома. До біса незатишно, зате шикарно! Погляньте, де там старше покоління, Бабуше!

БАБУШ: Чудово! *П'є.* А ви подбайте про прийдешнє! *Виходить.*

АННА: Поцілуй мене!

МУРК: Що за дурня! Пів-Берліна дивиться на нас!

АННА: Начхати! Мені байдуже, бо мені цього хочеться. А тобі ні?

МУРК: А мені зовсім не байдуже. Тобі, до речі, теж.

АННА: Який ти буденний.

МУРК: Ага!

АННА: Боїшся!

(...)

КРАГЛЕР: Дай мені свою руку. Невже ти думаєш, що я привид? Підійди ближче, дай мені руку. Ти не хочеш?

АННА: Навіщо?

КРАГЛЕР: Дай її мені. Тепер я більше не привид. Ти бачиш моє обличчя? Хіба воно як шкіра крокодила? У мене кепський вигляд. Я довго був у солоній воді. В усьому винен червоний місяць!

АННА: Так.

КРАГЛЕР: І ти візьми мою руку. Чому ти не хочеш взяти її міцніше? Покажи своє лице. Хіба я багато прошу?

АННА: Ні! Ні!

КРАГЛЕР *хапає її*: Анно! Чорнопикий мертвяк із лайном у горлянці – ось хто я! Чотири роки! Ти хочеш мене? Анно! *Різко її повертає, бачить офіціанта, вишкірюючись і нахилившись вперед, пронизує його поглядом.*

ОФІЦІАНТ *втрачає рівновагу, таця падає з рук, заїкається*: Головне... чи вона... її лілія... лілія в порядку...

КРАГЛЕР *тримаючи Анну в обіймах, заходить сміхом*: Що він сказав? Лілія? *Офіціант втікає.* Залиштеся з нами, гей Ви, бісів романтику! Чула, що казав? Лілія! Як глибоко він все відчув!

АННА: Андре!

КРАГЛЕР *згорблений, дивиться на неї, потім відпускає*: Скажи це ще раз. Твій голос... *Кидається праворуч.* Гей, офіціанте! Ходіть-но сюди, чоловіче!

(...)

МУРК *кладає ноги на стіл*. Холодно, злісно, п'яним голосом: Утопленик синюший! З річки вилловлений. З мулом у роті. Гляньте на мої чоботи! У мене теж колись були, як Ваші. Спершу купіть собі такі, як у мене, а тоді приходьте! Знаєте, хто Ви?

МАРІ *раптово*: Ви були на фронті?

ОФЦІАНТ: Ви були на фронті?

МУРК: Заткніться, ви! *До Краглера*: Ви попали в м'ясорубку? Що ж, багато хто туди потрапляв. Так-так. Ми тут ні до чого. Ви втратили своє обличчя? Еге ж. Хочете, ми Вам подаруємо нове? Бажаєте, щоб ми утрюх Вас причепурили? Ви що, заради нас повзали по окопах? Ви все ще не зрозуміли, хто Ви?

БАБУШ: Та заспокойтеся ви!

ОФЦІАНТ *виходить вперед*: Ви були на фронті?

МУРК: Ні-ні. Я той, хто має заплатити за Ваші героїства. Бо м'ясорубка відмовила.

БАБУШ: Досить ламати комедію! Це огидно! Хіба ви мало на всьому заробили? І до чого тут ваші чоботи?

БАЛІКЕ: Бачите, у цьому вся суть. Ось де собака заритий. І це ніяка не комедія. Це реальна політика. Якої нам в Німеччині бракує. Все дуже просто. У Вас є кошти, щоб утримувати дружину? Чи лише плавці між пальцями?

ПАНІ БАЛІКЕ: Чуєш, Анно? У нього ні гроша!

МУРК: Готовий одружитися з його матір'ю, якщо є. *Підхоплюється*. Він звичайнісінький шлюбний аферист!

ОФЦІАНТ *до Краглера*: Скажіть щось! Ну ж бо, говоріть!

КРАГЛЕР *встає, увесь тремтить, звертається до Анни*: Я не знаю, що казати. Коли від нас лишилася одна шкіра, ми пили більше шнапсу, щоб були сили класти дорогу. І лиш вечірнє небо було над головою. Точно таке, як тоді у квітні, коли ми лежали з тобою в кущах. Я розповідав це своїм побратимам. Та вони дохли, як ті мухи.

АННА: Бо гарували, як коні, так?

КРАГЛЕР: Було гаряче, немов у пеклі, і ми напивалися до чортиків. Та навіщо я розповідаю тобі про вечірнє небо? Не знаю...

АННА: Ти не полишав думки про мене?

ПАНІ БАЛІКЕ: Тільки послухайте, як він говорить! Наче дитя мале! Аж сором бере за нього!

МУРК: Може продасте мені свої чоботи, га? Я поставлю їх у військовий музей. Сорок марок даю!

БАБУШ: Продовжуйте, Краглеру! Нам дуже цікаво.

КРАГЛЕР: У нас навіть не було свіжої білизни. І це було найгірше, повір. Можеш собі уявити, що це було найгірше?

АННА: Андре, тебе всі слухають!

МУРК: Пропоную шістдесят марок! Згода?

КРАГЛЕР: Так, тепер тобі соромно за мене? Бо вони стоять, попідпирали стіни, як у цирку, а слон надзюрив від страху? Їм усім не збагнути!

МУРК: Вісімдесят даю!

КРАГЛЕР: І я ніякий не бандит. Що мені до червоного місяця! Мені просто важко підвести очі. Я здичавів. Я – шматок м'яса, одягнений у свіжу сорочку. Але я не привид!

Переклад з німецької Лариси Федоренко.

*Dr. Phil. Oxana Chira
Staatliche Aleku-Russo Universität
Republik Moldau*

Lexikalische Ausdrucksmittel der Kriegsthematik in den Werken von Bertolt Brecht

Als Dramatiker war Bertolt Brecht der Meinung, dass es im Theater noch schöner ist, wenn die Menschen mit einem moralischen Gewinn aus der Vorstellung gehen. Und er glaubte daran, dass das deutlicher wird, wenn man ihnen nicht nur eine gute Geschichte erzählt, sondern wenn einem diese Geschichte mit einigen Tricks vom Leib gehalten wird.

Das Theater spricht heute über Projekte, über inhaltliche Recherchen, es kommt auch sonst zu politischen Inhalten, aber es gibt auch eine ganze Reihe Stücke von Brecht, bei denen wir, Germanisten, richtig viel Material entdecken können.

Es ist wichtig zu bemerken, dass die Sprache der Bühnenfiguren nach Brecht gestisch angelegt sein soll. Die Figurensprache muss nicht die tatsächlich gesprochene Sprache der Wirklichkeit nachahmen, sondern als bewusst ausgeführter Sprachstil eine bestimmte Funktion übernehmen soll. Die Bühnensprache soll die beabsichtigte Typisierung der Figuren unterstützen und das macht sich merkbar besonders in den Werken von Brecht.

Die Sprache des Dramas „Das Leben des Galilei“ ist nicht sehr kompliziert. Es werden aber sehr viele sehr lange Sätze mit Nebensätzen verwendet, sodass man manche Sätze mehrmals lesen muss. Es ist in Prosa verfasst und enthält fast keine Lieder oder kommentierende Monologe. Brecht verwendet Metaphern als Leitmotive.

Die von Brecht verwendete Sprache kann eigentlich als weiteres episches Element aufgefasst werden. Durch ein solches gestisches Sprechen will Brecht die zentrale Bedeutung des Stückes hervorheben. Das Gesprochene wird von Gesten begleitet und die Wirkung verstärkt. Im Stück gibt es keine vereinheitlichte Form des sprachlichen Ausdrucks, sondern unterschiedliche Sprechweisen und Sprechenebenen der einzelnen Personen, die auf ihre unterschiedliche Herkunft und soziale Stellung verweisen.

Stellvertretend für die arme und ungebildete Bevölkerungsschicht spricht Frau Sartis die Stimme des Volkes. Auffällig dabei ist,

dass sie einen einfachen Satzbau benutzt. Brecht verleiht ihr eine Form von praktischer Intelligenz, die sie sympathisch wirken lässt. Im Kontrast dazu steht die Ausdrucksweise der Kirchengelehrten. Ihr steifes Sprechen entspricht der Unbeweglichkeit ihres Denkens. Lateinische Redewendungen und Sprüche aus dem Alten Testament zeigen, dass sie einen hohen Bildungsgrad haben. Die Ausdrucksweise dient nur dazu das eigene rückwärtsgewandte Weltbild abzusichern.

Galilei verfügt über ein erfrischendes lebendiges Sprechen. Dadurch kann er seine Ausdrucksweise an den jeweiligen Gesprächspartner anpassen und sich so in allen gesellschaftlichen Klassen beweisen. Galileis Unterweisungen sind allgemein verständlich, aber er besteht auf sprachliche Genauigkeit, wo wissenschaftliche Begriffe erforderlich sind. Durch sein sprachliches Geschick kann er auch als Gefangener seinen Forschungen nachgehen.

Mit Hilfe der Sprache wird verdeutlicht, welchem sozialen Stand die Figur gehört oder welche geistige Haltung sie verkörpert. Frau Sarti zum Beispiel verkörpert eine Frau aus dem unteren Mittelstand, die keine umfangreiche Bildung beweist. Offen Sie zeigt offen, dass sie von der wissenschaftlichen Tätigkeit Galileis nichts versteht, weil sie nicht ausgebildet ist. Man kann das aus den folgenden Zeilen verstehen: „Ich kann auch nichts wissen, ich bin eine ungebildete Person“ (S. 84). Sie spricht in kurzen, vereinfachten Sätzen, die die Dinge in reduzierter Form auf den Punkt bringen: „Was? Sie sagen ihm wirklich einen solchen Unsinn? Dass er es in der Schule herumplappert und die geistlichen Herren zu mir kommen, weil er lauter unheiliges Zeug vorbringt. Sie sollten sich schämen, Herr Galilei“ (S.14). Ihr Wortschatz besteht vornehmlich aus alltagssprachlichen Ausdrücken: „Und die große Besichtigung heute wird eine Blamage, dass ich morgen wieder nicht den Milchmann ins Gesicht schauen kann“ (S.42).

Es sollte auch nicht unerwähnt bleiben, dass die Figuren, die zu der unteren sozialen Schicht gehören, bedienen sich in der Regel einer einfachen direkten Sprache mit umgangssprachlichen Ausdrücken. Zweifellos verwenden die Figuren aus dem gehobenen Stand einen komplexen Sprachgebrauch. Die Sprache der einzelnen Figuren ist dialektisch angelegt. Trotzdem charakterisiert ihre Sprache sie als eine weitsichtige Frau, die über ausreichende Lebenserfahrung besitzt, um die Dinge klar zu

erkennen und vor allem klar zu fühlen. Das beweist sich beispielsweise, wenn sie Galilei offen zu verstehen gibt, was sie von ihm und seinen Forschungsunternehmungen hält: „Wenn ich allein mit dir bin, zeigst du Anzeichen von Verstand und sagst mir, du weißt, du mußt dich verhalten, weil es gefährlich ist, aber zwei Tage Experimente, und es ist so schlimm mit dir wie je. Wenn ich meine Seligkeit einbüße, weil ich zu einem Ketzer halte, das ist meine Sache, aber du hast kein Recht, auf dem Glück deiner Tochter herumzut trampeln“ (S.92).

Das Drama von Bertolt Brecht „Mutter Courage und ihre Kinder“ ist von sprachlichen Verfremdungen durchzogen, wie Wortwitzen, Umformulierungen von Zitaten, Paradoxien und Missverständnissen. In den folgenden Beispielen kann man das bemerken: Z. B. wo durch die Veränderung des Kommas zum Doppelpunkt, der ganze Sinn des Originalsatzes: „Der Mensch denkt, Gott lenkt.“ (S. 59) verändert wird. In der Sprache der Mutter wird oft der Akkusativ für den Dativ eingesetzt, wie z.B. „mit die Säbel“ (S.55) oder „mitn Wagen“ (S.93). Genauso verwendet die Mutter anstatt des Relativpronomen, das Wort „wo“: „den Schweden, wo Hörner aufhat“ (S. 40) oder „Der Alte, wo beinah mein Wagen gekauft hätt“ (S. 84) oder „Der Pfeifenpieter! Wo die Weiber verrückt gemacht hat!“ Es sind viele Ausdrücke aus der einfachen Umgangssprache enthalten, wie z. B.: „Krampen!“ (S. 62) und „umgestanden“ (S.10). Mutters Sprachstil ist sehr auffällig, zum Beispiel der Werber sagt: „Im Lager brauchen wir Zucht“ (S. 10) und die Mutter antwortet: „Ich dacht Würst“. Der Autor verwendet den Verfremdungseffekt des epischen Theaters und beeinflusst damit ein unerwartetes Sprachmuster, was eine gewisse Undurchsichtigkeit und Unklarheit der Reden hervorruft. Dadurch wird dem Sprecher erlaubt, ungestraft subversive Wahrheiten auszusprechen.

Im Lied von der großen Kapitulation wird die Grundhaltung der Mutter verdeutlicht. Die Strophen werden nach der zweiten und vierten Zeile, durch einen in Klammern gesetzten Text, kommentiert. In der ersten Strophe wird die Mutter als junges, optimistisches Mädchen beschrieben, die sich für etwas Besonderes hält. Der in der Klammer dargestellte Text zeigt, dass sie sich von der Masse abheben will und ihr Leben selber gestalten möchte (die nächsten beiden Zeilen). Durch in Klammern gesetzte Redewendungen, verstärkt sie nochmals ihr Vertrauen an sich selbst. Der Refrain nach der ersten Strophe wird mit dem Wort „Doch“ eingeleitet und spricht die Courage, die noch nicht kapituliert hat, durch das „du“ direkt an. Die

zweite Strophe beginnt damit, dass sie an ihren Lebensumständen scheitert und ihre Ziele nicht mehr verwirklichen kann. Der in Klammern geschriebene Kommentar enthält wieder Redewendungen, die aber diesmal die Anpassung und nicht das Abheben von der Gesellschaft beschreiben. Diesmal spricht der Refrain, durch „sie marschiert“, die nun auch kapitulierende Courage direkt an. Die dritte Strophe setzt diese, in Strophe eins und zwei auftretenden Antithesen, gegeneinander. Es wird noch einmal das Selbstvertrauen bestärkt, doch werden die Erfahrungen des Unmöglichen der Courage dagegen gesetzt. Die Sprache ist gemessen an der Thematik eigentlich ziemlich unpassend gewählt. Der Ernst des Krieges und die teilweise fast komödienhafte Sprache der Mutter sind sehr widersprüchlich zueinander. Andererseits versucht Bertolt Brecht, durch genau diese Widersprüchlichkeit, den Leser zu schockieren und ihn dadurch von dem Verhalten der Personen zu distanzieren. Auf diese Weise wurde die Sprache im Sinne des epischen Theaters doch ganz gut gewählt.

In dem Drama „Mutter Courage und ihre Kinder“ wird besonders die Widersprüchlichkeit der Mutter Courage deutlich. Das beginnt schon in der ersten Szene, wo sie einerseits Handel mit dem Werber betreibt, andererseits versucht ihren Sohn Eilif vom Kriegsgeschehen fernzuhalten. Doch überwiegt hier schon der Drang zum Handel und die Rolle als sorgsame Mutter wird verdrängt. Der Feldwebel erkennt schon in dieser Szene die Unvereinbarkeit dieser beiden Rollen und sagt: „Du willst vom Krieg leben, aber dich und die Deinen willst du draußen halten, wie?“ und: „Will vom Krieg leben. Wird wohl müssen ihm auch was geben“ (S.19). Es stellt sich dennoch heraus, dass sie nichts aus den grauenhaften Kriegseignissen gelernt hat, was sich durch den Satz: „Ich muß wieder in den Handel kommen“ (S.107) bestätigt.

Sie hat alle ihre Kinder durch das Kriegsgeschehen verloren und sieht ihn dennoch als etwas Positives, etwas woraus sie profitieren kann und der ihr das Überleben ermöglicht. Es ist das Schockierende, was Brecht damit hervorzieht. Er möchte, dass sich die Leute den grausamen Kriegen nicht einfach so hingeben. Das Drama „Mutter Courage und ihre Kinder“ von Bertolt Brecht ist sehr empfehlenswert, da es durch die Art der Sprache eines epischen Theaters einmal eine andere Art von Drama darstellt. Der Leser wird gezwungen sich zu diesem Stück kritisch zu distanzieren und sich sein eigenes Bild von dem Ganzen zu machen. Man wird nicht in ein märchenhaftes Geschehen einbezogen, sondern

erhält eine Art der Überlegung, für Dinge die sich im wahren Leben abspielen. Teilweise sind dargestellte Verhaltensweisen schwer nachzuvollziehen, was aber von Brecht so beabsichtigt wurde und nur zum anderen eigenen Denken führen soll.

Bertolt Brecht trat zuerst mit dem *Baal* hervor. Brechts *Baal* ist ein junger Mann der Gegenwart, ein sexueller Vitalist, der eine Frau nach der anderen an sich zieht. Brecht stellt mit Aggressivität ihn dar. Die Sprache ist teils die der unterkühlten Sachlichkeit, wobei Brecht meistens keine Handlung, sondern Rede gibt. Es ist wichtig zu bemerken, dass ein blasphemischer Choral das Stück einleitet:

„Und wenn Baal nur Leichen um sich sah,
War die Wollust immer doppelt groß...
Wenn ihr Kot macht, ist s, sagt Baal, gebt acht,
Besser noch als wenn ihr gar nichts macht.
Dies sei der Ort, wo man zufrieden ist,
Dass drüber Sterne sind und drunter Mist“ (Mann, S 162).

Emile Benveniste stellte im Werk *Problèmes de linguistique générale* fest, dass „la blasphémie et l'euphémie sont deux forces opposées qui agissent conjointement“ (Benveniste, S. 254). Neben der Blasphemie finden die Euphemismen einen besonderen Platz in dem Drama von Brecht: „Und geht [der Krieg] über deine Kräfte Bist du beim Sieg halt nicht dabei“ (S. 75). Das hier zitierte Lied der *Courage* ist ein Beispiel für die positive Verschleierung von Hunger, Elend und Tod. Dabei lässt Brecht die Frage nach dem, was wahr und glaubhaft ist, bewusst offen, um den Zuschauer zu kritischem Denken anzuregen. Die verschleiernenden Euphemismen sollen etwas besser darstellen, als es in Wirklichkeit ist. Diese Euphemismen zielen darauf ab, die Aufmerksamkeit der Hörer auf die Teile eines Sachverhalts zu lenken. „Die Gründe für die Verwendung verschleiernender Euphemismen sind unterschiedlicher Art und an einen Kontext gebunden. Sie liegen überwiegend in außersprachlichen Motiven, wie etwa Machtanspruch, Gewinnsterben sowie Beeinflussung der öffentlichen Meinungsbildung (Luchtenberg, S. 128).

Zusammenfassend gesagt hat Bertolt Brecht erreicht im Drama die heutige Welt, das heutige Zusammenleben der Menschen in Blickfeld und in der dialektgefärbten und volksnahen Sprache vorzustellen. Neben der Ironie, Euphemismen, Blasphemie zu Tod und Krieg sprechen Allegorien und Metaphern über die Liebe und Sehnsucht nach Menschlichkeit.

Bibliographie

- Benveniste, Emile *Problèmes de linguistique générale*, Paris, N.R.F., Bibliothèque des sciences humaines, 1966, 2 vol.
Brecht, Bertolt *Leben des Galilei*, Berlin: Suhrkamp BasisBibliothek, 1998.
Brecht, Bertolt *Mutter Courage und ihre Kinder*, Frankfurt am Main: Edition Suhrkamp 49, 1963.
Luchtenberg, Sigrid *Euphemismen im heutigen Deutsch. Mit einem Beitrag zu Deutsch als Fremdsprache*. Frankfurt am Main: P. Lang, 1985.
Mann, Otto *Geschichte des deutschen Dramas*. Stuttgart: Alfred Kröner Verlag, 1960.
Martin, Fritz *Deutsche Literaturgeschichte*. Stuttgart: Kröner, 1991.

Golgatha, der „Fels des Atheismus“. Zu Georg Büchners *Dantons Tod*.

Büchners Bibelkenntnisse und deren Integration in das Werk sind seit jeher eines der wichtigsten Themen der Forschung; ebenso wie die Diskussion um seinen Atheismus und dessen Grundlage, den „Fels“. Hinter sämtlichen gesellschaftlichen bzw. revolutionären Disputen ständen stets die bohrenden Fragen nach dem grundsätzlichen Sinn des Seins und der Weltordnung, betont bereits Wolfgang Martens,¹ und Jost Hermand verweist noch in neuerer Zeit darauf, dass Büchner getrieben sei von einer Sehnsucht nach metaphysischer Geborgenheit.² Dennoch bestehen an seinem materialistischen Atheismus kaum Zweifel, selbst wenn ein solcher Ansatz gelegentlich dann auch gleich einem ungebrochenen revolutionären Impetus Büchners das Wort reden will: Der Schmerz sei, in DDR-Diktion, die Signatur einer gottlosen, materialistischen Welt, und einzig die revolutionäre Idee eines sozialen Altruismus könne zum Glück aller führen.³ Weitgehender Konsens herrscht allerdings, dass Büchner geleitet wurde von einem grundsätzlichen Misstrauen metaphysischen Konstruktionen gegenüber, weshalb seine Anlehnungen an die Bibel und ihre Sprache nicht Ausdruck von Religiosität, sondern Auseinandersetzung mit der Religion bedeuteten.⁴ Diese seien im Werk verschieden stark ausgeprägt. So geht Christian Neuhuber beispielsweise davon aus, dass Bibelanlehnungen im *Hessischen Landboten* dominierender und auch bedeutsamer als etwa in *Dantons Tod* seien. Im Drama würde als „Anspielungshorizont und Referenzlieferant“ eher die „antike mythologische Überlieferungstradition herangezogen“.⁵

In dieser Hinsicht sind allerdings

grundsätzliche Unterschiede festzuhalten, ausgehend von der Textsorte und vom Adressaten des jeweiligen Werks. Nicht nur Büchner verfügte, von heutigem Standpunkt aus betrachtet, über sehr gute Bibelkenntnisse, sondern auch seine Zeitgenossen, und zwar auch die der niederen Stände.⁶ Direkte Bibelzitate werden so im *Hessischen Landboten*, dem Flugblatt, zum Kommunikationsmedium, basierend auf einem gemeinsamen Kenntnisstand. Sie sind Mittel zum Zweck, „kaum mehr als Rhetorik, als der Bibel entnommenes sprachliches Material“.⁷ Büchner ging davon aus, dass das Volk, für das Bibel, Gesangbücher und bestenfalls noch erbauliche christliche Literatur die einzige geistige Nahrung war, am ehesten zu erreichen sei, wenn die religiöse Form seines Bewusstseins angesprochen wird. „Taktisch-didaktisch“ also seien die biblischen Anspielungen und die religiösen Sprachelemente im *Hessischen Landboten*.⁸ Die christliche Tradition wird so gegen diejenigen gerichtet, die die Religion als Mittel der Repression instrumentalisieren, und die Obrigkeit damit, so die Absicht, mit ihren eigenen Waffen geschlagen bzw. entlarvt. Direktheit, Plakativität, leichte Nachvollziehbarkeit der Anspielungen, deutliche Zitate sind hier gefordert.

Das ist in *Dantons Tod*, dem Drama, um das es im Folgenden gehen soll, gänzlich anders. Es ist, nicht zuletzt die Vielfalt der montierten Quellen zur Französischen Revolution und eben jener Antiken-Fundus verdeutlichen dies, eine eher intellektuelle Leserschaft, an die es sich richtet. Sie ist nicht nur mit der historischen Situation vertraut, sondern verfügt über genaueste und reflektierte Bibelkenntnisse, die nicht durch mechanisches Repetieren erworben sind. Diese Leser bzw. Zuschauer will Büchner provozieren und zu Assoziationen anregen.⁹ Joachim Bark geht sogar soweit, in Überspitzung die These zu vertreten, dass die „stilistischen und sinngemäßen Allusionen auf die Bibel einen Dichter suggerieren, der mit der Lutherbibel und einer Konkordanz neben sich an seinen Figurenreden feilt, und einen Zuschauer/Leser, der ein ausgiebiges Theologiestudium hinter sich und neben der exegetischen auch die homiletische

¹ Vgl. Martens, Wolfgang: Ideologie und Verzweigung. Religiöse Motive in Büchners Revolutionsdrama. In: Euphorion 54-1960, S. 83-108, hier 83f.

² Vgl. Hermand, Jost: Extremfall Büchner. Versuch einer politischen Verortung. In: Monatshefte 92-2000, 4, S. 395-411, hier S. 402.

³ Vgl. Werner, Hans-Georg: Büchners aufrührerischer Materialismus. In: Wege zu Georg Büchner. Internationales Kolloquium der Akademie der Wissenschaften. Hrsg. von Henri Poschmann und Christine Malende. Berlin 1992, S. 85-99, hier, S. 96.

⁴ Vgl. Martin, Ariane: Religionskritik bei Georg Büchner. In: Georg-Büchner-Jahrbuch 11-2005-2008, S. 221-236, S. 221f.

⁵ Neuhuber, Christian: Georg Büchner. Das literarische Werk. Berlin 2009, S. 56.

⁶ Vgl. Werge, Liselotte: „Ich habe keinen Schrei für den Schmerz, kein Jauchzen für die Freude...“ Zur Metaphorik und Deutung des Dramas *Dantons Tod* von Georg Büchner. Stockholm 2000, S. 111f.

⁷ Soboth, Christian: Religion. In: Büchner-Handbuch. Hrsg. von Roland Borgards und Harald Neumeyer. Stuttgart, Weimar 2009, S. 156-161, hier S. 156.

⁸ Vgl. Kahl, Joachim: Der Fels des Atheismus – Epikurs und Büchners Kritik an der Theodizee. In: Georg-Büchner-Jahrbuch 2-1982, S. 99-125, hier S. 103.

⁹ Vgl. Werge, a.a.O., S. 112.

Literatur präsent hat“.¹

Demgemäß geht es um – nicht zuletzt auch künstlerisch ansprechende – Indirektheit, Subtilität, um Büchners Technik, in seiner Montage verschiedene, semantisch gar konträre Quellen zu verknüpfen.² Neuhuber konkretisiert dies in Bezug auf *Dantons Tod*:

„Die Wirkungsästhetik des Textes gründet wesentlich auf dem Zitat, das in seiner direkten Einbettung, in der Bearbeitung oder auch der Camouflage erkannt, erahnt oder zumindest vermutet sein möchte. Von der konzeptionellen Aneignung von Strukturquellen über die großzügige Montage des Materials bis zur Detailphrase erstreckt sich das Spektrum der Quellenadaption“.³

So gesehen, mag der Umfang der Bibelanlehnungen in *Dantons Tod* möglicherweise den Eindruck erwecken als sei er geringer als etwa im *Hessischen Landboten* – Waragi bezweifelt dies im Übrigen mit Recht und kann dazu eine Fülle von Belegen anführen⁴ –, jedoch ist er nicht weniger bedeutsam und, wie nun zu auszuführen ist, längst noch nicht hinreichend erforscht, nicht einmal im Falle der bekannten und dauernd zitierten Texte.

Büchners Bibel-Adaption in *Dantons Tod* lässt sich im Wesentlichen in vier Themen fokussieren: dem der Sintflut, des Exodus, der Passion und der Apokalypse,⁵ wobei die beiden letzten die ungleich wichtigere Rolle spielen. Es ist richtig, dass Christus im gesamten Drama als Orientierungsgestalt fungiert.⁶ Immer wieder gedeutet wurde die Figur bzw. die Bezeichnung „Blutmessias“, die einen Neologismus Büchners darstelle,⁷ es handele sich um eine Umkehrung der biblischen Tradition, der „Blutmessias“ bringe sich nicht selbst als Opfer dar, sondern verlange nach welchen.⁸ Der Calvarienberg, die biblische Kreuzigungsszene, werde auf „jakobinisches

Personal“ übertragen.⁹ Robespierre, der „Blutmessias“, wird darüber hinaus durchaus überzeugend auch mit Nietzsches „asketischem Priester“ aus der *Genealogie der Moral* in Verbindung gebracht bzw. mit Kategorien des Philosophen beschrieben.¹⁰ Er erscheint so als ein an Lebenskraft zu kurz gekommener und seine revolutionäre Ethik als Produkt ressentimentaler Schwäche.

Es ist erstaunlich, dass die Schlüsselszene des gesamten Dramas, das „Philosophengespräch“ zu Beginn des dritten Aktes, niemals auf seinen biblischen Hintergrund befragt, bzw. dieser trotz seiner Eindeutigkeit nicht nachvollzogen wurde. Das mag am Eindruck des Exklusiven und philosophisch Systematischen liegen, den die Szene suggeriert. Sie ist wie ein Fremdkörper, aus dem dramatischen Geschehen herausgehoben, für dieses völlig irrelevant. Logisch, methodisch zwingend und überlegen vertritt Payne einen gesicherten Atheismus in diesem „metaphysischen Kolloquium“;¹¹ von „Witz und Leichtigkeit“ sei es gekennzeichnet.¹² Hier scheint sich der Disput vom ansonsten so bibelnahen Duktus befreit zu haben. Der Schmerz wird als Widersacher der Theodizee, zum „Stachel der Empörung“ gegen das Dasein eines Gottes, ausgewiesen.¹³ Werden wir konkreter und betrachten die so oft zitierten zentralen Sätze:

„Merke dir es, Anaxagoras, warum leide ich? Das ist der Fels des Atheismus. Das leiseste Zucken des Schmerzes und rege es sich nur in einem Atom, macht einen Riß in der Schöpfung von oben bis unten“.¹⁴

Dass letzterer ein „absurd überspitzter Satz“¹⁵ sei, ist weniger eine Erkenntnis als eine Binsenweisheit. Provokante Aussagen werden in literarischen Texten nun einmal nicht selten in prägnanten Formulierungen komprimiert. Dennoch – das Wortspiel sei erlaubt – birgt diese Beobachtung eine Wahrheit, denn jener Satz führt tatsächlich auf eine „Spitze“, nämlich auf die

¹ Bark, Joachim: Bibelsprache in Büchners Dramen. Stellenkommentar und interpretatorische Hinweise. In: Zweites Internationales Georg Büchner Symposium 1987. Hrsg. von Burghard Dedner und Günter Oesterle. Frankfurt/Main 1990, 476-505, hier S. 477.

² Vgl. Sieß, Jürgen: Zitat und Kontext bei Georg Büchner. Eine Studie zu den Dramen *Dantons Tod* und *Leonce und Lena*. Göttingen 1975, S. 13.

³ Neuhuber, a.a.O., S. 54.

⁴ Vgl. Waragai, Ikumi: Analogien zur Bibel im Werk Büchners. Religiöse Sprache als sozialkritisches Instrument. Frankfurt/Main 1996, S. 13-41; vgl. hierzu auch: Anz, Heinrich: „Leiden sey all mein Gewinnst“. Zur Aufnahme christlicher Leidenstheologie bei Georg Büchner. In: Georg-Büchner-Jahrbuch 1-1981, S. 160-168, hier S. 165; Martin, a.a.O., S. 226f.

⁵ Vgl. hierzu auch: Werge, a.a.O., S. 113.

⁶ Vgl. Waragai, a.a.O., S. 14.

⁷ So Martin, a.a.O., S. 226; vgl. Werge, a.a.O., S. 120-123.

⁸ Vgl. ebd.

⁹ Vgl. Martin, a.a.O., S. 227.

¹⁰ Vgl. Gille, Klaus F.: Büchners *Danton* als Ideologiekritik und Utopie. In: Wege zu Büchner, a.a.O., S. 100-116, S. 104.

¹¹ Vgl. Martens, a.a.O., S. 84f.

¹² Vgl. Behrmann, Alfred/Wohlleben, Joachim: Büchner: *Dantons Tod*. Eine Dramenanalyse. Stuttgart 1980, S. 109.

¹³ Vgl. Oesterle, Ingrid: „Zuckungen des Lebens“. Zum Antiklassizismus von Büchners Schmerz-, Schrei- und Todesästhetik. In: Wege zu Büchner, a.a.O., S. 61-84, S. 65.

¹⁴ Büchner, Georg: Werke und Briefe. Nach der historisch-kritischen Ausgabe von Werner R. Lehmann. Kommentiert von Karl Pörnbacher, Gerhard Schaub, Hans-Joachim Simm und Edda Ziegler. München 1980, S. 44.

¹⁵ Wittkowski, Wolfgang: Georg Büchner. Persönlichkeit – Weltbild – Werk. Heidelberg 1978, S. 217.

Golgathas, jenes bereits ins Spiel gebrachten Calvarienberges. Man kann hier eine biblische Anlehnung erkennen, eine solche auf das Fundament der Kirche, auf ihren „Fels“, das Sichere und Unverrückbare schlechthin, zu dem Jesus seinen Jünger Petrus machte: „Ich aber sage dir: Du bist Petrus und auf diesen Felsen werde ich meine Kirche bauen, und die Mächte der Unterwelt werden sie nicht überwältigen.“¹ Dieser Garant der Kirche wird nun, in für Büchner typischen Manier, umfunktioniert. Nun hat der Atheismus ein sicheres Fundament, eine Realität, die nicht zu ignorieren und unveränderbar ist: den Schmerz, der Gott und seine Kirche ad absurdum führt.

In erster Linie jedoch geht es nicht um einen Jünger, sondern um Christus selbst. Denn Paynes Sentenz führt mitten in die synoptischen Passionsberichte, denen markante Begriffe entlehnt sind. Hier ist es der Vorhang des Tempels, der bei Markus, Matthäus und Lukas zerreißt, und bei Markus und Matthäus auch noch wörtlich, je nach Übersetzung, „von oben bis unten“. Oft wurde das „Philosophengespräch“ und dessen „Zuspitzung“ im Detail analysiert, die klaren Analogien jedoch niemals zur Kenntnis genommen.² Diese Anlehnung an die Passionsberichte ist so bedeutsam, dass ein genauerer Blick auf die infrage kommenden Vorlagen angemessen scheint. Beschränken wir uns zunächst auf die Kernsätze, und beginnen wir mit Markus, dem frühesten der Evangelisten: „Und der Vorhang im Tempel zerriß von oben bis untenaus“.³ Die Evangelien des Lukas und Matthäus, die, laut kritisch-historischer Exegese und der sog. „Zwei-Quellen-Theorie“,⁴ als „Material“ über eigenes „Sondergut“, eine sog. „Quelle Q“, aber auch das Markus-Evangelium verfügten, folgen: „der Vorhang des Tempels zerriß mitten entzwei“.⁵ „Und siehe da, der Vorhang im Tempel zerriß in zwei Stücke von oben bis untenaus“.⁶

Der Vorhang des Tempels in Jerusalem trennte das Heilige vom Heiligsten, einen sakralen Raum von einem hinteren Bereich, in dem die Bundeslade aufbewahrt wurde und dessen Zugang den Priestern einmal im Jahr vorbehalten war. Die Macht der Priester, letztlich auch eine weltliche, wird aufgehoben, und das Volk habe nun Zugang

zur „heiligen Wohnung des verborgenen Gottes“.⁷ Gott selbst zerreiße den Vorhang und erkläre „damit: Es gibt kein Allerheiligstes und auch kein Heiliges, folglich auch keinen Vorhof, keinen Altar, keine gültigen Opfer mehr. Der Tempel ist abgeschafft von Gott selbst“.⁸ Dennoch kommt dieser Riß einer Entweihung des Göttlichen gleich, sein Geheimnis wird gelüftet und so deutlich, dass dem Tempel nichts Magisches oder Göttliches anhaftet. Mit dem Zerreißen des Tempelvorhangs schafft Gott die weltliche Priestermacht, aber auch sich selbst ab.

Die Zitate aus den Evangelien zeigen also, dass Büchners Anspielung näher an den Evangelien des Markus und des Matthäus ist: nicht nur der Riß entspricht, sondern auch die Formulierung „von oben bis unten“. Auch wenn das nicht mehr als eine Spekulation sein kann, sei darauf hingewiesen, dass 1829 Johann Sebastian Bachs *Matthäus-Passion* von Felix Mendelssohn-Bartholdy gewissermaßen wiederentdeckt wurde. Er selbst führte sie erstmals nach Bachs Tod in gekürzter, die dramatischen Teile akzentuierender Fassung mit der Sing-Akademie in Berlin mit ca. 150 Sängern auf, wenige Wochen später nochmals in Frankfurt am Main,⁹ also nicht allzu fern vom Giessener Wirkungskreis Büchners, was dem Beginn einer Bach-Renaissance gleich kam. Es ist also zumindest nicht ausgeschlossen, dass Büchner vermittelt über Bach zu dem Matthäus-Zitat kam bzw. es durch das Oratorium nochmals in Erinnerung gerufen wurde. Möglicherweise hatte Büchner es, über seine profunden Bibelkenntnisse hinaus, zusätzlich auch über das Secco-Rezitativ des Tenors bzw. Evangelisten,¹⁰ „im Ohr“ und damit in besonderer Weise präsent.

Was aber soll diese Anlehnung an die Passion Jesu Christi inmitten dieser philosophisch-abstrakten Szene? Wirkt sie nicht gleichfalls wie ein Fremdkörper, so wie das „Philosophengespräch“ im Drama? Die Deutung drängt sich durch den Kontext auf, den die Evangelien vorgeben. Wann nämlich reißt der Vorhang im Tempel, warum gerät die göttliche Ordnung, aber auch deren weltliches Abbild in der

⁷ Vgl. Rienecker, Fritz: Das Evangelium des Matthäus. Das Evangelium des Markus. Das Evangelium des Lukas. Wuppertal, Zürich, Giessen 1989, S. 366.

⁸ Ebd., S. 367.

⁹ Vgl. hierzu: Kimura, Sachiko: Mendelssohns Wiederaufführung der *Matthäus-Passion* (BWV 244). Eine Untersuchung der Quellen und aufführungspraktischen Aspekte. In: Bach-Jahrbuch 84-1998, S. 93-120; Platen, Emil: Johann Sebastian Bach: Die *Matthäus-Passion*. Entstehung. Werkbeschreibung. Rezeption. Kassel 1997, S. 216-218.

¹⁰ Vgl. Bach, Johann Sebastian: Neue Ausgabe sämtlicher Werke. Hrsg. vom Johann-Sebastian-Bach-Institut Göttingen und vom Bach-Archiv Leipzig. Serie II, Bd. 5, Kassel, Basel, Tours, London 1972, S. 255.

¹ Mt 16, 18.

² Vgl. Kahl, a.a.O., S. 113f.; Wittkowski, a.a.O., S. 217; Waragai, a.a.O., S. 39; Werge, a.a.O., S. 120-123; Werner, a.a.O., S. 96; Martin, a.a.O., S. 227; Anz, a.a.O., S. 167f.

³ Mk 15, 38.

⁴ Vgl. hierzu: Bultmann, Rudolf: Die Geschichte der synoptischen Tradition, Tübingen 3. Aufl. 1957.

⁵ Lk 23, 45.

⁶ Mt 27, 51.

Liturgie aus den Fugen? Dies geschieht in unmittelbarem Zusammenhang mit dem Tod Jesu am Kreuz, der ein geradezu apokalyptisches Szenario hervorruft. Werfen wir wieder zunächst einen Blick auf das Markus-Evangelium, auf die Verse, die demjenigen, der vom Zerreißen des Vorhanges berichtet, unmittelbar vorausgehen:

„Und um die sechste Stunde ward eine Finsternis über das ganze Land bis um die neunte Stunde. Und um die neunte Stunde rief Jesus laut „Eli, Eli, lama asabthani?“, das ist verdolmetscht: „Mein Gott, mein Gott, warum hast Du mich verlassen?“ [...] Aber Jesus schrie laut und verschied. Und der Vorhang im Tempel zerriß in zwei Stücke von oben an bis unten aus.“¹

Der Riß durch den Vorhang erscheint hier als Ende und Höhepunkt der Geschehnisse, die mit dem Tod Jesu einhergehen. Der Evangelist Lukas hingegen integriert den zerreißenden Vorhang in die apokalyptische Szene:

„Und es war schon um die sechste Stunde, und es ward eine Finsternis über das ganze Land bis an die neunte Stunde, und die Sonne verlor ihren Schein, und der Vorhang des Tempels zerriß mitten entzwei. Und Jesus schrie laut und sprach: „Vater, ich befehle meinen Geist in deine Hände! Und als er das gesagt, verschied er.“²

Matthäus bettet den Vers ebenfalls in seinen Bericht über das Sterben Jesu ein. Es ist der längste der synoptischen Evangelisten. Eng angelehnt an Markus, reichert er ihn mit weiteren Einzelheiten an, die die Naturgesetze übersteigen und die er – wie die „Auferstehung der Heiligen“, mit deren Erklärung sich die Kommentatoren schwer tun³ – als einziger der Evangelisten präsentiert.⁴ Das Unerhörte und Außerordentliche der Szene soll so noch stärker akzentuiert werden: „Und von der sechsten Stunde an ward eine Finsternis über das ganze Land bis zur neunten Stunde. Und um die neunte Stunde schrie Jesus laut und sprach: „Eli, Eli, lama asabthani?“, das ist: Mein Gott, mein Gott, warum hast du mich verlassen?“ [...] Aber Jesus schrie abermals laut und verschied. Und siehe da, der Vorhang im Tempel zerriß in zwei Stücke von oben an bis unten aus. Und die Erde erbebt, und die Felsen zerrissen, und die Gräber taten sich auf, und standen auf viele Leiber der Heiligen, die da schliefen, und gingen aus den Gräbern nach seiner Auferstehung und kamen in die heilige Stadt und

erschienen vielen“.⁵

Festzuhalten sind hier zwei wesentliche Dinge: Das Matthäus-Evangelium weist mit dem Begriff des Felsen eine dritte philologische Entsprechung zu Paynes Atheismus-Begründung auf. Und: Das Zerbersten der Felsen und der Zerreißen des Vorhanges werden durch die Verwendung desselben Verbs analog beschrieben: hier geschieht in seiner Bedeutsamkeit Vergleichbares. Nochmals tritt das Unerhörte auch des Zerreisens des Tempelvorhanges und der sakralen Ordnung, die sich in weltlichen Machtstrukturen spiegelt, in den Vordergrund. Es übersteigt genauso wie die Zerstörung der Felsen, die Ewiges suggerieren, die menschliche Vorstellungskraft. Alles ist mit dem Tod des Sohnes Gottes auf den Kopf gestellt, jeglicher Halt, jegliche Orientierungsmöglichkeit bis zu dessen Auferstehung verloren.

Was aber bedeutet dies? Nichts weniger als dass der Atheismus im „Philosophengespräch“ gerade nicht mit abstraktem Leid, sondern konkret mit dem Schmerz, der Agonie Jesu am Kreuz, ausgerechnet mit dem Leiden des „Gottessohnes“ also, begründet wird. Golgatha wird so zum „Fels des Atheismus“. Joachim Kahl erkennt scharfsinnig, dass das in Paynes Ausführungen erwähnte Atom keinen Schmerz empfinden könne, der Begriff von Büchner im Sinne von tausendfachem, millionenfachem,⁶ mithin unermesslichem Leid gebraucht werde; im Sinne eines solchen, das allgegenwärtig ist und die Welt durchdringt, vom Mikrokosmos bis zum „Gipfel der Schöpfung“, dem Menschen und seinen Schmerz. Der „christologische Kernmythos“, „daß durch die Tat *eines* Menschen *alle* Menschen erlöst worden seien“, erfahre eine „herbe Absage“.⁷ Das ist zutreffend, aber es kommt noch Schlimmer: Denn Jesus, der Messias, erlöst nicht durch seinen Opfertod die Menschheit, sondern er beweist gerade durch sein qualvolles Sterben die Abwesenheit Gottes. Das verdeutlicht sich in der Erkenntnis, die er daraus explizit zieht: Von Gott, seinem Vater, findet er sich – als existenzielle Erfahrung – im Tod verlassen, und damit wäre die Geschichte beendet bzw. es würde sie gar nicht geben, würde die Auferstehung nicht folgen. Büchner nimmt den eschatologischen Begriff des „Menschensohnes“ wörtlich. Er sieht Jesus als „Menschenkind“ wie jedes andere, das durch sein Leiden den berühmten „Fatalismus der Geschichte“⁸ belegt, jenes unabänderliche „eherne

¹ MK. 15, 33-38.

² Lk 23, 44-46.

³ Vgl. Rienecker, a.a.O., S. 367.

⁴ Vgl. Schmid, Josef: Das Evangelium nach Matthäus. Regensburg 1952, S. 290.

⁵ MT 27, 45-53.

⁶ Vgl. Kahl, a.a.O., S. 113.

⁷ Ebd., S. 111.

⁸ Büchner, S. 256.

Gesetz“.¹ Jesus führt das „leiseste Zucken des Schmerzes“ durch sich selbst in Potenz vor, nicht zuletzt – wie die vorangehende Gethsemaneh-Szene belegt² – gedrängt in den Kreuzestod von einem Gott-Vater, den es nicht gibt bzw. den er imaginiert. In Gethsemaneh, noch am Fuße eines Berges, nämlich des Ölbergs, mag er als Projektion Jesu erscheinen: Am Kreuz, bloß- und ausgestellt auf der Spitze des Hügels, erfährt er in seinem Schmerz die Nichtexistenz Gottes. So wie der zerrissene Vorhang im Tempel das Allerheiligste und letztlich dessen bloße Weltlichkeit sichtbar werden lässt, lässt das Leid Jesu, mit Schopenhauer zu sprechen, hinter den „Schleier der Maja“ blicken. Beherrschbar, so Büchner im berühmten „Fatalismus-Brief“, ist das Weltengesetz nicht, aber man kann es durchschauen,³ am Besten exemplifiziert im Schmerz. Büchner macht Jesus so zum Zeugen, zum Gewährsmann von Paynes Atheismus, zu erkennen nur für den bibelfesten Intellektuellen, dem vom „Riß in der Schöpfung von oben bis unten“ der Transfer zum Kontext des Leidens Jesu gelingt. In Büchners „Poesie des Mitleids“⁴ findet also auch der Sohn Gottes seinen Platz. Dies ist eine raffinierte blasphemische Provokation, die die des *Hessischen Landboten* schon fast als Harmlosigkeiten erscheinen lassen. Ein weiteres Mal also wendet Büchner die biblische Tradition gegen diese selbst, auch der „Fels des Atheismus“ ist eine von vielen antithetischen Konstruktionen von Analogien zur Heiligen Schrift.⁵

Es ist eine solche, die er innerhalb des Dramas direkt antizipieren lässt; und dies ausgerechnet von Robespierre, ausgerechnet im Monolog, in dem er sich selbst als „Blutmessias“ stilisiert, der die Sünde der Menschheit auf sich nehme und sie mit deren eigenem Blut erlöse.⁶ „Was sehen wir nur immer nach dem Einen? Wahrlich des Menschensohn wird in uns Allen gekreuzigt, wir ringen Alle im Gethsemanegarten im blutigen Schweiß, aber es erlöst Keiner den Andern mit seinen Wunden“.⁷

Was Payne philosophisch, distanziert herleitet, kleidet Robespierre in sprachliches Pathos. Die Nähe zu den Passionsberichten ist beiden eigen, und auch Büchners Sichtweise Jesu als einen Menschen unter vielen, der ein moralisches, zur Religion gesteigertes Programm

vertritt, dem er nicht gerecht zu werden vermag. So deutet Robespierre nicht nur auf den „Fels des Atheismus“ voraus, sondern auf den eigenen Tod am „modernen“ Kreuz, der Guillotine. Zwar betrachtet er sich als eine andere Art von Messias, doch er sieht sich als einen solchen, mit entsprechendem Ende. Sein Blut wird so wenig wie das Jesu andere erlösen. Aber glaubt er tatsächlich, in seinem Tugendrigorismus die Menschen durch deren eigenes Erlösen, ihr so einen Weg zur Selbstbestimmung, zu „Gleichheit, Freiheit, Brüderlichkeit“ zeigen zu können? An keiner anderen Stelle steht Robespierres Programm derart losgelöst von der gesellschaftlichen Wirklichkeit da. Er erscheint als Träumer, als radikaler Utopist, in dem sich der Altruismus Jesu in den „terreur“ der Revolution gewandelt hat. Eines jedoch ist Robespierre bewusst: dass er bald sterben wird. Deshalb spricht er schon jetzt, in profanisierender Abwandlung, die letzten Worte Jesu am Kreuz, in denen er Gott, den Vater, ausspart: „Sie gehen Alle von mir – es ist Alles wüst und leer – ich bin allein“.⁸

Verlassensein ist eine Form des Schmerzes, die sich durch das Werk Büchners zieht. Erinnert sei an das düstere Märchen aus *Woyzeck*, das damit endet, dass das Menschenkind am Ende seines kosmologischen Irrwegs zur Erde zurückkehrt „und war ganz allein und da hat sich's hingesetzt und geweint und da sitzt es noch und ist allein“.⁹ Robespierres zunächst nur psychischer Schmerz und die Bewussterwerden seines Endes beginnen mit seinem Entschluss, Danton zu töten – „Dann rasch, morgen. Keinen langen Todeskampf!“¹⁰ Eine neue Spirale des Leides und des Schmerzes nimmt in der eigenen Person ihren Anfang. Auch Robespierre kommt, entgegen seiner Absicht, nicht davon; die Revolution wird ihn sein Leben kosten. So konstruiert Büchner eine Reihe „messianischer“ Figuren, die mit Jesus ihren Anfang nimmt, sich im fatalistischen Danton fortsetzt und die mit Robespierre endet; zunächst zumindest. Denn in Aussicht steht, dass im weiteren Verlauf der Geschichte weitere folgen werden. Danton selbst wird dies bald kommentieren:

„Will denn das nie aufhören? Wird das Licht nie ausglühn und der Schall nie modern, Will's denn nie still und dunkel werden, daß wir uns die garstigen Sünden einander nicht mehr anhören und ansehen?“¹¹

¹ Vgl. ebd.

² Vgl. Mt 26,36–56; Mk 14,32, Lk 22,39–46.

³ Vgl. Büchner, S. 256.

⁴ Vgl. Schings, Hans-Jürgen: Der mitleidigste Mensch ist der beste Mensch. Poetik des Mitleids von Lessing bis Büchner. München 1980, S. 79.

⁵ Vgl. Waragai, a.a.O., S. 39.

⁶ Vgl. Büchner, S. 27f.

⁷ Ebd., S. 28.

⁸ Ebd.

⁹ Ebd., S. 176.

¹⁰ Ebd., S. 27.

¹¹ Ebd., S. 36.

Alle drei, Jesus, Danton und Robespierre, finden ihre Gemeinsamkeit im Schmerz. In ihm nivellieren sich die unterschiedlichsten Utopien, seien sie religiöser oder politischer Natur. Die Menschheit ist nicht zu erlösen, weder durch Jesu Hingabe, noch durch Dantons Einsicht in das Scheitern der Revolution und einer daraus möglicherweise resultierenden Distanz dem politischen Geschehen gegenüber, noch durch Robespierres Schreckensherrschaft und deren zunehmender Eigendynamik. Eine vierte, unglückliche und schmerzbeladene „Erlöser“-Figur Büchners ist der geistesranke Dichter Lenz. Seine psychische Zerrüttung wird nicht zuletzt durch die Erfahrung seiner „messianischen“ Wirkungslosigkeit vorangetrieben. Das verstorbene Mädchen, das er vor seinem Tod besucht hatte, will er, in eindeutiger Jesus-Typologie, auferwecken: „Aber die Wände hallten ihm nüchtern den Ton nach, daß es zu spotten schien, und die Leiche blieb kalt. Da stürzte er halb wahnsinnig nieder“.¹ Es scheint so, als hätten sich die Qualen der Verstorbenen auf Lenz übertragen, da ihn ein „heftiger Schmerz anfaßte“.² Dies ist zumindest ebenso bedeutsam wie die „blasphemische Brisanz“,³ die diese Szene kennzeichnet. Zuvor stellt Büchner beinahe in Form eines Leitmotivs eine Verbindung zum Kern des „Philosophengesprächs“ aus *Dantons Tod* her. Den Schmerz des sterbenden Mädchens nämlich faßt er wiederholt mit dem Begriff des „Zuckens“, für Payne der für jedermann zu erkennende unmittelbare Ausdruck des Leidens. „Er trat zum Mädchen, sie zuckte auf“.⁴ Und, in gesteigerter Form: „Das Mädchen lag in Zuckungen“.⁵ Letzteres ist eine Realität, Ausdruck des Weltengesetzes, der „Fels des Atheismus“ eben, dem kein Messias etwas entgegenzusetzen hat, gleich welcher Religion, gleich welcher politischer couleur.

Werfen wir noch einen kurzen Blick auf die Komödie *Leonce und Lena*, jene Szene, in der sich Lena wünscht, der Rasen wüchse über ihr:⁶

„Mein Gott, mein Gott, ist es denn wahr, daß wir uns selbst erlösen müssen in unserem Schmerz? Ist es denn wahr, die Welt sei ein gekreuzigter Heiland, die Sonne seine Dornenkrone und die Sterne die Nägel und Speere in seinen Füßen und

Lenden?“⁷

Abermals finden wir uns in den neutestamentlichen Passionsberichten wieder, die sich im „Philosophengespräch“ spiegeln als es um den „Fels des Atheismus“ geht. Lenas Ausruf „Mein Gott, mein Gott...“, Jesu letzte Worte am Kreuz, deutet nun auf ihre Verlassenheit. Die Menschheit wird nicht „durch das stellvertretende Leiden eines göttlichen Opferlammes erlöst“.⁸ Sich einzureden, dass sie selbst, aus sich heraus dazu in der Lage wäre, ist eine Illusion, resultierend aus Lenas Verzweiflung. Unmittelbar davor beschreibt sie in ihren Worten das „eherne Gesetz“, nach dem sich menschliches Leben vollzieht: „Bin ich denn wie die arme, hülflose Quelle, die jedes Bild, das sich über sie bückt, in ihrem stillen Grund abspiegeln muß?“⁹ Das entspricht recht genau Büchners Bild des Schaumes auf dem Wasser, der sich scheinbar bewegt, in Wahrheit aber nur den Wellengang wiedergibt und nicht anders kann.¹⁰ Lenas nur zu begründete Befürchtung impliziert die umfassende Unfreiheit des Individuums. Ihm obliegt einzig, auf Mechanismen zu reagieren, die seinem Zugriff entzogen sind. In dieser Hinsicht fühlt sich Lena nicht zu Unrecht, stellvertretend für alle, als „Opferlamm“,¹¹ wie Jesus am Kreuz und wie dieser den Schmerz sinnlos durchleidend. Die Option, dass sich die Menschheit als „kollektives Subjekt“ „aktiv selbst erlösen kann“,¹² scheint hier eher nicht erkennbar.

Das „Philosophengespräch“ in *Dantons Tod* jedoch geht noch weiter: „O Philosoph Anaxagoras, man könnte auch sagen, damit Gott alles sei, müsse er auch sein eignes Gegenteil sein, d.h. vollkommen und unvollkommen, bös und gut, selig und leidend“?¹³ Dies klingt zunächst wie eine nachträgliche Rechtfertigung bzw. Erklärung des Leidens Jesu, und auch diese verdeutlicht nochmals die Nähe zu den Passionsberichten der Evangelisten. Denn wo wäre Gottes Unvollkommenheit, will man eine solche ins Spiel bringen, so evident wie in Jesu Sterben? Wohl auch in jenem Garten Gethsemaneh, jedoch nicht derart verdichtet wie im Tod am Kreuz. Doch Hérault, der diesen Einwand bringt, meint ihn nicht sonderlich ernst und antwortet gleich selbst: Das „Resultat freilich würde gleich Null sein, es würde sich gegenseitig heben, wir kämen zum

¹ Ebd., S. 82.

² Ebd.

³ Vgl. Martin, a.a.O., S. 232.

⁴ Büchner, S. 79.

⁵ Ebd., S. 80.

⁶ Vgl. ebd., S. 103.

⁷ Ebd.

⁸ Kahl, a.a.O., S. 111.

⁹ Büchner, S. 103.

¹⁰ Vgl. ebd., S. 256.

¹¹ Vgl. ebd., S. 103.

¹² Kahl, a.a.O., S. 111.

¹³ Büchner, S. 44.

Nichts“.¹ Dieses steht am Ende auch des Schmerzes Jesu auf Golgatha, Es ist kein „prometheisch-aufbegehrndes Leiden“, das Büchner als Skandalon menschlichen Daseins erkennt, sondern eher eines, das dem des Sisyphos entspricht. Einem Sisyphos freilich, der Schopenhauer gelesen hat und seinen Stein am liebsten los würde; so wie Danton sich sehnlich wünscht, mit seinem Tod endgültig aus der Schöpfung zu fallen.²

¹ Ebd.

² Vgl. ebd., S. 55.

Die Natur als göttliches Lebensideal in Eichendorffs *Der frohe Wandersmann*

Bestreben und Hauptmerkmale der deutschen, literarischen Romantik und das Themenspektrum in Eichendorffs Dichtung

Die literarische Strömung der Romantik verdankt ihre mannigfaltige Entwicklung und Vielseitigkeit der in etwa zeitgleichen, europaweiten Ausprägung zwischen 1790 und 1830¹. Hauptmerkmal der Romantik ist die Ablehnung der rationalistischen Weltwahrnehmung der Spätaufklärung, ebenso wie das auf formale Geschlossenheit und Einheit bedachte, literarische Regelwerk des französischen Klassizismus². Jene der Romantik zugrunde liegende Literaturtheorie wurde bereits in der frühen Phase der Strömung zwischen 1798 und 1800 unter anderem von den Brüdern Schlegel entwickelt³. Im bekannten *116. Athäneumsfragment* wird die Romantik als *progressive Universalpoesie*, als eine ewig sich fortentwickelnde Kunstform bezeichnet⁴, welche einerseits die Autonomie der romantischen Kunst und des Künstlers betont⁵, andererseits aber auch den Anspruch impliziert alle literarischen Gattungen mit der Philosophie und allen Wissenschaften zu vereinen⁶.

Die literarischen Themen der deutschen Romantik orientierten sich vor allem am Un- und Unterbewussten, den unbekannten Bereichen der menschlichen Seele und der Entgrenzung von irdischen Denkhorizonten⁷. Ebenso bedeutsam war der Topos der geheimnisvollen Natur⁸.

¹ Vgl. Kwiatkowski, Gerhard, Hrsg.: *Meyers kleines Lexikon Literatur*. Bibliograph. Inst., Mannheim 1986, S.358

² Vgl. Von Wilpert, Gero: *Sachwörterbuch der Literatur*. Kröner, Stuttgart 2013, S.704

³ Vgl. Nünning, Ansgar, Hrsg.: *Metzler Lexikon – Literatur- und Kulturtheorie*. 4. Aufl., Metzler, Stuttgart und Weimar 2013, S.633

⁴ Vgl. ebd.

⁵ Vgl. Kwiatkowski, *Meyers kleines Lexikon*, S.360.

⁶ Vgl. Burdorf, Dieter, Christoph Fasbender und Burkhard Moennighoff, Hrsg.: *Metzler Lexikon Literatur*. Metzler, Stuttgart 2007, S.665

⁷ Vgl. Kwiatkowski, *Meyers kleines Lexikon*, S.359;

Gleichzeitig wird durch diese thematische Ausrichtung eine programmatische Orientierung vorgegeben, welche von Novalis mit dem Ausspruch: „Die Welt muß romantisiert werden.“ (ebd.) zusammengefasst wird.

⁸ Vgl. ebd. S.359.

Neben den Werken anderer Autoren nimmt jenes Element einen wesentlichen Stellenwert innerhalb der Lyrik des bekannten, 1788 geborenen Dichters Joseph von Eichendorffs ein. Sein lyrisches Werk zeichnet sich unter anderem dadurch aus, dass hier sowohl die metaphorisch-moralische Funktionalisierung und Chiffrierungen spezifischer Naturwahrnehmungen, als auch die Beziehung zwischen dem Menschen und seiner natürlichen Umwelt eruiert und problematisiert wird⁹.

Im Folgenden wird Eichendorffs Werk *Der frohe Wandersmann* unter Einbezug der Betrachtung sprachlich-stilistischer Mittel, hinsichtlich der, dem Werk zugrunde liegenden, idealisierten Naturvorstellungen als ursprünglichem und vitalisierendem Lebensraum des zurückgezogenen Menschen, betrachtet. Ferner soll auch inhaltlich die Abkehr vom Rationalismus und dem Wissenschaftsideal der Aufklärung, ebenso wie eine Hinwendung zu naturphilosophischen Vorstellungen herausgearbeitet werden. Im Vorfeld dazu wird der Versuch unternommen, die deutsche Naturphilosophie nach Schelling und die Weltanschauung Rousseaus, durch deren beider, bedeutender Einfluss die Natur als literarisches Motiv in den Fokus der Romantiker gerückt wurde, überblickend darzustellen.

Schellings Naturphilosophie und Rousseaus Gesellschaftskritik als philosophische Grundlagen hinsichtlich der Naturbetrachtung und Naturwahrnehmung in der Romantik

Den kaum zu unterschätzenden philosophischen Ausgangspunkt für das romantisch-literarische Interesse an der Natur stellt die von Schelling geprägte Weltanschauung der *Naturphilosophie* dar. Diese formierte sich im Rahmen der gesamten romantischen Philosophie, welche sich als eine Art *organische* Gegenbewegung zum vorherrschenden empirisch-analytischen und deutlich rationalistischen Ideal der Naturwissenschaften innerhalb des philosophischen Diskurses des 18. Jahrhunderts verstand¹⁰. Die romantische Philosophie fokussierte sich deshalb vor allem auf die Wissenschaftsbereiche der Chemie und der Physiologie, und zwar insbesondere auf die,

⁹ Vgl. Arnold, Heinz-Ludwig, Hrsg.: *Kindlers Literatur-Lexikon – Band 5: Duf-Fuz*. Metzler, Stuttgart 2009, S.124, 125.

¹⁰ Vgl. Kremer, Detlef: *Romantik – Lehrbuch Germanistik*. Metzler, Stuttgart 2007, S.59.

innerhalb dieser Disziplinen ansässigen, parawissenschaftlichen Ausprägungen, wie die Alchemie, die Magie und die Naturheilkunde. Indes wandte sich von wissenschaftlichen Betätigungsfeldern wie beispielsweise der Anatomie ab¹.

Das Bestreben der romantischen Philosophie an sich liegt primär darin, zwischen den voneinander separierten, metaphysischen Polen Geist und Materie, respektive Natur und Geschichte, zu vermitteln², wobei die Frage „[...] nach einem Ugrund aller seienden Dinge“³, welche grundlegende philosophische Kategorien wie den Geist und das Sein an sich vereinigt und ihr gemeinsames Wirken darstellt, im Zentrum des Denkens steht⁴. Beim Versuch, jene voneinander getrennten Sphären zu vereinen⁵, setzt Schellings Naturphilosophie an, indem er in Anlehnung an Fichte die Kategorie eines „absoluten Ichs“⁶ als den Anfang einer Entwicklung hin zum absoluten Geist definiert, welcher sich in der Natur offenbart, womit ein wichtiger Bestandteil von Schellings *System des transzendentalen Idealismus* formuliert wird, nämlich die Einheit von Geist und Natur⁷. Beide Instanzen sind lediglich äußerlich voneinander getrennt, „bleiben jedoch dialektisch aufeinander bezogen und bilden daher eine innere Einheit.“⁸ Auf das bereits von Kant in seiner Transzendentalphilosophie aufgegriffene Problem der Vermittlung von Subjekt und Objekt wird in der *Naturphilosophie* Schellings so

wieder Bezug genommen⁹. Dabei definiert Schelling eine Übereinstimmung der Natur als objektiven Pol, mit dem Intellekt des Individuums als subjektiven Pol¹⁰, respektive bestimmt die Natur als das Produkt des Geistes¹¹. Dies erklärt auch das rege Interesse der Romantiker am Symbolischen, Bildhaften und an der Allegorie, denn die sinnlich zu erfassende Welt und Natur wird als bildliche Manifestation dieser absoluten Instanz wahrgenommen, welches sich so in den vom Menschen wahrnehmbaren Sphären mitteilt¹².

Für die Formulierung der Analogiebeziehung von Natur und Geist gebraucht Schelling den Begriff der *Weltseele*, in welchem jegliche Diskrepanzen zwischen den Kategorien Geist und Natur nivelliert werden¹³. Die Einheitlichkeit der Natur meint das universale Eins-werden von Mikro- und Makrokosmos, Materie und Mensch in einem organischen Ganzen¹⁴. Die Natur als Abstraktum umfasst hierbei zwei Dimensionen: Zum einen impliziert der Begriff die sinnlich wahrnehmbaren und gegenständlichen Naturerscheinungen, *natura naturata* genannt, und zum anderen *natura naturans*, die kreative, schöpferische Energie der Natur, welche gleichsam die gesamte Schöpfung und Naturgeschichte abbildet¹⁵.

Wie Novalis, der die Kunst als „Schlüssel“¹⁶ zum Lüften des Geheimnisses um die Natur definiert hat, wertet auch Schelling in seinem Werk *Philosophie der Kunst* den erkenntnisorientierten Stellenwert der Kunst deutlich auf, indem er sie als mediale und konkrete Ausdrucksform des Absoluten bestimmt und damit eine Analogie von Natur

¹ Vgl. ebd. S.59.

² Vgl. ebd.; Die Naturphilosophie ist laut Kremer nicht strikt von der gesamten Denkrichtung der romantischen Philosophie zu trennen, da stets ein integrativer und interdependenter Zusammenhang zwischen den Betätigungsfeldern der Strömung wie Literatur, Mythos, Natur oder Geschichte angenommen wird. (Vgl. ebd.)

³ Schmitz-Emans, Monika: *Einführung in die Literatur der Romantik*. Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt 2009, S.29.

⁴ Vgl. ebd.

⁵ Vgl. Jarvis, Robin: *The Romantic Period - The Intellectual and Cultural Context of English Literature 1789-1830*. Longman, Harlow 2004, S.101.

⁶ Schmitz-Emans. *Einführung in die Literatur der Romantik*, S.31.; Fichte vollzieht in seinen Werken *Über den Begriff der Wissenschaftslehre* und *Grundlage der gesamten Wissenschaftslehre* die radikale Fortführung von Kants Transzendentalphilosophie und ersetzt den Gegensatz von *Subjekt* und *Objekt* bei Kant durch die Kategorie des *Ich*, durch welchen letztlich das *Subjekt* mit der Welt in Einklang gebracht und der idealistische Denkansatz, welcher besagt dass jegliches Sein eine Ableitung des Bewusstseins ist, fortgeführt wird. (vgl. ebd. S.30).

⁷ Vgl. ebd.; vgl. Kremer, *Romantik*, S.60.

⁸ Schmitz-Emans. *Einführung in die Literatur der Romantik*, S.31.

⁹ Vgl. Kremer, *Romantik*, S.59

¹⁰ Vgl. Arnold, Heinz-Ludwig, Hrsg.: *Kindlers Literatur-Lexikon – Band 14: Ror-Sez*. Metzler, Stuttgart 2009, S.482.; Vgl. Kremer, *Romantik*, S.60

¹¹ Vgl. Jarvis, *The Romantic Period*, S.102; Schelling verdeutlicht diese Einheit mit den Worten: „Die Natur soll der sichtbare Geist, der Geist die unsichtbare Natur seyn. Hier also, in der absoluten Identität des Geistes in uns und der Natur außer uns, muss sich das Problem, wie eine Natur außer uns möglich seye auflösen.“ (Schelling, F. W. J.: *Ausgewählte Schriften*, 6 Bde, Hrsg. M. Frank. Frankfurt a. M. 1985. I, 294. itiert in: Kremer, S.31

¹² Vgl. Kremer, *Romantik*, S.60.

¹³ Schmitz-Emans. *Einführung in die Literatur der Romantik*, S.31.

¹⁴ Vgl. Kremer, *Romantik*, S.61.

¹⁵ Vgl. ebd.

¹⁶ Novalis: *Werke, Tagebücher und Briefe*. Hrsg. H.-J. Mähl/R. Samuel. München 1978. I, 212. zitiert in Kremer, *Romantik*, S.60

und Kunst beschreibt¹. Hierbei ist für Schelling besonders der Schöpfungsakt des Künstlers von Bedeutung, die er *werktätige Wissenschaft* nennt und in welchem er das Potenzial sieht, eine Vermittlung von Göttlichem und Endlichem zu ermöglichen². Diese Kunstauffassung offenbarte sich analog dazu auch direkt in der zeitgenössischen Literatur in Form von Motiven. So stellt der Topos des Unendlichen, beispielsweise im Traum oder in der Phantasie, sowie das Thema der weltlichen Entgrenzung ein wesentliches inhaltliches Merkmal romantischer Literatur dar³. Ferner verknüpft Schelling die Natur mit der literarischen Kunst, wenn er erstere als das Gedicht eines großartigen Künstlers bezeichnet⁴. Aus dieser pointierten Analogie zwischen Natur und Poesie erwächst ein spezifisches Selbstverständnis des romantischen Künstlers als Vermittler, dessen literarisches Schaffen einer Übersetzung der geheimnisvollen Natur in eine für den Menschen verständliche, lesbare Form gleichkommt⁵.

Neben Schellings Naturphilosophie stellten die gesellschaftskritischen Denkansätze Jean Jacques Rousseaus und die daraus resultierenden Rückschlüsse hinsichtlich einer veränderten Naturwahrnehmung einen weiteren, bedeutenden Einflussfaktor für die nachfolgenden literarischen Epochen wie den Sturm und Drang und die Romantik dar⁶. In seinen Werken beschäftigt sich Rousseau unter anderem mit den Folgen der zunehmenden *Zivilisierung* einer Gesellschaft und stellt die These auf, dass fortschreitende Zivilisation stets zu Benachteiligungen sozialer Gruppen innerhalb einer Gesellschaft führe⁷.

Das fortschrittliche Denken in der Renaissance, die wissenschaftliche Erforschung der Natur und die Etablierung aufklärerischen Gedankenguts wertet Rousseau nicht als einen

neuen Weg in die Freiheit⁸. Vielmehr begreift er diese Aspekte als Elemente, durch welche amoralisches Verhalten wie Scheinheiligkeit und Neid als feste Bestandteile innerhalb des neuen gesellschaftlichen Systems verankert würden, was letztlich zur Versklavung der Menschen führe⁹. So schreibt der Philosoph:

„Je mehr ihr Licht [das der Wissenschaften und Künste] über unserem Gesichtskreis aufging, desto mehr entfernte sich die Tugend, und eben diese Erscheinung ist zu allen Zeiten und überall wahrgenommen worden“¹⁰.

Seiner Ansicht nach weisen die Konsequenzen, welche aus den Fortschritten innerhalb der Wissenschaften und auch der Entwicklung der Kunst resultieren, letztlich den Weg des zivilisierten und vergesellschaftlichten Menschen in die Knechtschaft und Unfreiheit¹¹. Wissenschaft und Künstlertum, so argumentiert Rousseau, seien kulturelle Betätigungsfelder und Phänomene, welche entweder für Mitglieder der privilegierten Schicht oder für Müßiggänger relevant seien, da sowohl Wissenschaft als auch Kunst die Eigenart des Eitlen und Luxuriösen in sich vereine¹². Letztlich würde hierdurch der kulturelle Prozess eines moralischen Regress innerhalb der Gesellschaft vorangetrieben, unter anderem auch in Form oberflächlich- zivilisierter Verhaltensweisen, die allerdings nur dazu dienten Bosheit, Neid und andere niedere Umgangsformen zu kaschieren, geegnet¹³. Rousseau schreibt dazu:

„Aus der Eitelkeit und dem Müßiggang, woraus unsere Wissenschaften entstanden sind, entsteht auch der Luxus. Der Geschmack an Pracht begleitet immer den Geschmack an Wissenschaften, und öfters begleitet auch der Geschmack an Wissenschaften den Geschmack an Pracht: alle diese Sachen trennen sich ungerne voneinander, weil sie aus gleichen

¹ Vgl. Arnold, *Kindlers Literatur-Lexikon – Band 14*, S.485.; Vgl. Kremer, *Romantik*, S.60.

² Vgl. Schmitz-Emans. *Einführung in die Literatur der Romantik*, S.32.; Vgl. Arnold, *Kindlers Literatur-Lexikon – Band 14*, S.485.; Schellings Aussage: „Das Universum ist in Gott als absolutes Kunstwerk und in ewiger Schönheit gebildet“ (Schelling, F. W. J.: *Ausgewählte Schriften*, 6 Bde, Hrsg. M. Frank. Frankfurt a. M. 1985. II, 211. zitiert in Kremer, *Romantik*, S.60.) verdeutlicht diese Verknüpfung.

³ Vgl. Kwiatkowski, *Meyers kleines Lexikon*, S.359, 360.

⁴ Vgl. Schmitz-Emans. *Einführung in die Literatur der Romantik*, S.60.

⁵ Vgl. ebd.

⁶ Vgl. Degering, Thomas: *Kurze Geschichte der französischen Literatur*. Fink, München 2010, S.130.

⁷ Vgl. Arnold, *Kindlers Literatur-Lexikon – Band 14*, Ror-Sez. S.80.

⁸ Vgl. Mensching, Günther: *Jean-Jacques Rousseau – Zur Einführung*. Junius, Hamburg 2003, S.22.

⁹ Vgl. ebd.

¹⁰ Rousseau, Jean-Jacques: *Discours sur les Sciences et les Artes*. 1750, S.37.

¹¹ Vgl. Mensching, *Jean-Jacques Rousseau*, S.20.

¹² Vgl. Arnold, *Kindlers Literatur-Lexikon – Band 14*, Ror-Sez. S.80., Vgl. Mensching, *Jean-Jacques Rousseau*, S.23.

¹³ Vgl. Mensching, *Jean-Jacques Rousseau*, S.23.; Als Beispiel hierfür dient ihm die höfische Gesellschaft Versailles, deren Mitglieder zwar die Etikette eines vorbildlichen und reflektierten Umgangs miteinander pflegten dies allerdings nur deshalb, um die eigenen, niederen Motiven vor den Mitmenschen zu verbergen. (Vgl. ebd. S.23).

Lastern entsprungen sind¹.“

Mit zunehmender gesellschaftlicher, wissenschaftlicher und geistiger Entwicklung – einer Gegenentwicklung zu dem, von Rousseau proklamierten, gesellschaftlichen Nullpunkt, einem idealisierten Naturzustand, beispielsweise durch das, sich entwickelnde Streben des Menschen, Eigentum zu besitzen sowie die zunehmende Fokussierung auf eine rationalistische Geisteshaltung, nimmt laut Rousseau außerdem der Grad der gesellschaftlich-sozialen Ungleichheit zu, um am Ende der Entwicklung in einen Zustand des „Despotismus“² überzugehen, in welchem der Starke willkürlich über das Schicksal des Schwachen bestimmt³. Im Gegensatz zum fortschrittlichen Menschen glorifiziert Rousseau das ungebildete, in seinem natürlichen Zustand verhaftete Individuum sowie den innerhalb der bäuerlichen Schicht vorherrschenden derben, direkten und authentischen sozialen Umgang untereinander⁴.

Die Eigenart des moralischen Verfalls sieht Rousseau einerseits in seiner Zeit, andererseits führt er jedoch aus, dass jener Regress mit der allgemeinen historischen Entwicklung der Menschheit einhergehe⁵. In *Discours sur l'origine et les fondemens de l'inégalité parmi les hommes* differenziert er seinen Standpunkt weiter, indem er das Bild des unzivilisierten Menschen mit dem eines Tieres vergleicht, welcher sich nur durch seine Willensfreiheit von der tierischen Natur unterscheidet und gleichzeitig aber weder gut noch böse ist, keine wie auch immer geartete Form der Ungleichheit kennt und seinen Mitmenschen somit auch nicht feindlich gesonnen ist, denn er ist nicht in einem sozialen Verbund verhaftet, sondern lebt für sich allein und ist auch nicht abhängig von menschlichen Artgenossen⁶.

Das Wesen des Rousseauschen Naturmenschen ist dabei vor allem durch das Fehlen von distinktiven Eigenschaften, Bedürfnissen und moralischen Werteverständnissen gekennzeichnet, da jedwede menschliche Gesellschafts- und Kulturentwicklung als Abnormität der Menschheit und nicht als ihre Errungenschaft angesehen wird⁷. Hierin verdeutlicht sich die idealisierte Naturwahrnehmung Rousseaus, welche einen positiven Gegenpol zur defizitär-kulturellen Entwicklung der Menschheit markiert, indem durch die Kategorie der Natur das Prinzip des Authentischen und das einer ursprünglich positiven Moral gegen die artifiziellen Eigenschaften der Kultur und der mit ihr verknüpften Bereiche der Kunst und Wissenschaft ins Feld geführt werden⁸.

Die Natur stellt bei Rousseau außerdem den Inbegriff alles Guten und Schönen dar und repräsentiert gleichsam einen unberührten Raum, der dem Menschen als „[...] Gegenstand eines interesselosen Wohlgefallens,“⁹ dient¹⁰. Sie ist der Ausgangspunkt jenes ursprünglichen Daseins des Rousseauschen Naturmenschen. Gleichsam repräsentiert die Natur das Göttliche und offenbart sich ihrem Beobachter mit unmittelbarer Klarheit als das Wahre, das Sein an sich und das Gute, ohne hierzu wissenschaftliche Argumentationen zu bedürfen¹¹. Sein Naturverständnis umfasst eine deutlich pantheistische und religiöse Komponente, wenn er das Göttliche in jeder sinnlich-wahrnehmbaren Manifestation der Natur verortet¹². Auf ganzheitliche Naturerfahrungen ausgerichtet, welche die gemeinsame Verbindung aller Wesen betont, entspringt diese kontemplative Wahrnehmung dem Gefühlsleben des Individuums¹³. Gerade das von Rousseau postulierte Entsagen des Individuums von der Gesellschaft und alternativ dazu die gefühlsbetonte Hinwendung zur einträchtigen Natur, eröffnen den romantischen Künstlern eine Identifikationsmöglichkeit mit ihrer Umwelt¹⁴.

¹ Rousseau, Jean-Jacques: *Philosophische Werke. Erster Band*. Reval und Wessenberg 1779, S.138f.

² Arnold, *Kindlers Literatur-Lexikon – Band 14*, Ror-Sez. S.82.

³ Vgl. ebd., Vgl. Arendt Elisabeth und Jürgen Grimm, Hrsg.: *Französische Literaturgeschichte*. Metzler, Stuttgart 2006, S.239.

⁴ Vgl. ebd. S.80., Vgl. Mensching, *Jean-Jacques Rousseau*, S.23.

⁵ Vgl. Mensching, *Jean-Jacques Rousseau*, S.22.

⁶ Vgl. Arnold, *Kindlers Literatur-Lexikon – Band 14*, S.81., Vgl. Mensching, *Jean-Jacques Rousseau*, S.38.; Watson umschreibt das idealisierte Menschenbild Rousseaus in seinem Essay folgendermaßen: „This celebrated essay describes man in a state of nature, like a noble animal, free of disease, naked and without all the superfluities which we

think so necessary.“ (Watson, J.R.: *English Poetry of the Romantic Period 1798-1830*. Longman, London 1985, S.34).

⁷ Vgl. Mensching, *Jean-Jacques Rousseau*, S.38.

⁸ Vgl. Arendt, *Französische Literaturgeschichte*, S.239.

⁹ Mensching, *Jean-Jacques Rousseau*, S.34.

¹⁰ Vgl. ebd. S.31.

¹¹ Vgl. ebd. S. 33, 37, 38.

¹² Vgl. ebd. S. 35, 36.

¹³ Vgl. ebd. S.36, S.37., Vgl. Arendt, *Französische Literaturgeschichte*, S.240.

¹⁴ Vgl. Arendt, *Französische Literaturgeschichte*, S.241., Vgl. Watson, *English Poetry of the Romantic Period*, S.33.

Die Natur als konträrer Entwurf zum gesellschaftlichen Leben in von Eichendorffs „Der frohe Wandersmann“

In Deutschland war die Naturlyrik seit Klopstock und Herder im Rahmen der romantischen Bewegung einerseits Ausdruck des Rückzugs in die Natur und wurde andererseits im Sinne der Hinwendung zu einer natürlichen Sprache und zum natürlichen, mit der Natur in Einklang lebenden Menschen funktionalisiert¹. Durch diesen mannigfaltigen Themenpool wurde dem einzelnen Autor die Möglichkeit geboten, seine individuelle Auswahl an, die Natur betreffenden Motive und Problemkomplexe zu bearbeiten². Die Naturlyrik Joseph von Eichendorffs zeichnet sich besonders dadurch aus, dass ihr der Versuch glückt, eine Einheit von Natur und Individuum zu beschreiben³. So stellt beispielsweise das Thema der Geborgenheit des Individuums in der Natur einen markanten Aspekt seiner Dichtung dar⁴. Im Unterschied zu anderen romantischen Autoren, sieht Eichendorff die Natur darüber hinaus als Produkt der göttlichen Schöpfungskraft, wodurch die Naturgedichte im Sinne eines Gotteslobs funktionalisiert werden⁵. Gleichwohl ist das Naturhafte als Teil der irdischen Ordnung, genauso wie die Seele des Menschen, dunklen Kräften ausgesetzt und wird neben positiv-semantisierten Bildern wie dem Rauschen des Baches und des Waldes, dem Vogelgesang und dem Mondschein auch durch Szenerien der Gefahr und des Dämonischen charakterisiert⁶. Zur Beschreibung der Ereignisse und Stimmungen in Eichendorffs Gedichten dienen nur wenige Bilder einer gleichwohl vitalen und idyllischen oder bedrohlichen Naturkulisse⁷. Allgemein umfasst das lyrische Stoffspektrum einige zentrale Thematiken wie beispielsweise die emotional erfahrene Trennung zwischen Mensch und Natur und den Versuch, beide Pole wieder zu vereinigen⁸. Des Weiteren beinhalten seine Gedichte Darstellungen von sowohl

geheimnisvollen als auch, für das lyrische Ich bewegenden Naturerfahrungen, wobei von Seiten des lyrischen Ichs besonders die Sehnsucht in die Ferne, als auch die Sujets Reise, Wanderung und Abschied auf vielfältige Weise aufgegriffen und verarbeitet werden⁹.

Eine Vielzahl von Eichendorffs Gedichten ist Bestandteil seiner Prosatexte, welche im Rahmen der Handlung von Figuren gesungen und musikalisch begleitet werden oder an welche sich die Charaktere angesichts bestimmter Handlungsereignisse erinnern¹⁰. Dies trifft auch im Falle des im Folgenden zu betrachtenden Gedichts *Der frohe Wandersmann* zu, welches seinen eigentlichen Ursprung in Eichendorffs Werk *Aus dem Leben eines Taugenichts* hat und separat erst in der 1837 erschienen Gedichtsammlung veröffentlicht wurde¹¹.

Die Handlung des Werks *Aus dem Leben eines Taugenichts* beginnt mit dem Auszug des Protagonisten in die Welt, wobei er nur seine Geige mitnimmt, welche er beim Verlassen des elterlichen Hauses munter spielt, während er die Verse des zu betrachtenden Werkes singt und damit gefühlvoll seine Unabhängigkeit betont¹². Demzufolge handelt es sich bei dem Gedicht nicht um ein Produkt bewusster, künstlerischer Reflexion, sondern vielmehr um einen spontanen Ausbruch des Gefühls in der Natur im Moment des Genusses der erlangten Freiheit¹³. Hierauf verweist auch die unkomplizierte, an das Volkslied angelehnte, formale Struktur des vierstrophigen Gedichts, dessen Rhythmus aus einem regelmäßigen, vierhebigen Jambus, mit abwechselnden Kadenzan den Versenden besteht und der geordnete Kreuzreime aufweist¹⁴.

Die unbeschwerte Stimmung der Rahmenhandlung zum Gedicht, wird gleich in der ersten Strophe mit einer religiösen

¹ Vgl. Frenzel, Elisabeth: „In Eichendorffs thematischer Mitte – Über den Motivkomplex des Gedichts „Die Heimat““, in: Wolpers, Theodor, Hrsg.: *Motive und Themen romantischer Naturdichtung*. Vandenhoeck & Ruprecht, Göttingen 1984, S.201-228. S.202.

² Vgl. ebd.

³ Vgl. ebd. S.201.

⁴ Vgl. Arnold, *Kindlers Literatur-Lexikon – Band 5*, S.124.

⁵ Vgl. Frenzel, „In Eichendorffs thematischer Mitte“, S.201.

⁶ Vgl. ebd. S.203., Vgl. Schmitt, Hans-Jürgen, Hrsg.: *Die deutsche Literatur in Text und Darstellung – Romantik II*. Reclam, Stuttgart 1995, S.245.; Das Gedicht *Zwielicht* behandelt jene Schattenseiten der Natur (Vgl. ebd.).

⁷ Vgl. Arnold, *Kindlers Literatur-Lexikon – Band 5*, S.124.

⁸ Vgl. ebd.

⁹ Vgl. ebd., Natur wird bei Eichendorff mit den Worten Schmidts beschrieben, stets „[...] als Sehnsuchtslandschaft gedichtet, [sie] ist nie Natur an sich, nur Anlaß für die Entrückung.“ (Schmitt, *Die deutsche Literatur in Text und Darstellung*, S.244.); So ist sie beispielsweise im Gedicht *Mondnacht* nicht sinnlich wahrnehmbar sondern stellt vielmehr eine geistige Erfahrung für das lyrische Ich dar. (Vgl. ebd.).

¹⁰ Vgl. ebd. S.125.

¹¹ Vgl. Kittstein, Ulrich: *Deutsche Naturlyrik – Ihre Geschichte in Einzelanalysen*. Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt 2009, S.123, 124.

¹² Vgl. Von Eichendorff, Joseph: *Aus dem Leben eines Taugenichts*. Reclam, Stuttgart 1990, S.3, 4., Vgl. Kittstein, *Deutsche Naturlyrik*, S.124.

¹³ Vgl. Kittstein, *Deutsche Naturlyrik*, S.124.

¹⁴ Ebd.

Dankbarkeit und Weltwahrnehmung verknüpft¹. Formal wird die Verbindung zwischen dem Freiheitsgefühl und der Dankbarkeit gegenüber Gott durch die drei Alliterationen „[...] **G**ott [...] **G**unst [...]“², „[...] **w**eite **W**elt;“³ und „[...] **W**under **w**eisen“⁴ dargestellt, welche zudem die feierliche Stimmung untermauern⁵. Die Enumeratio und gleichzeitigen Partes pro toto in Vers vier beschreiben jenen Naturraum einerseits als dimensional-weitläufige, räumliche Ausdehnung des Naturhaften in die Höhe („Berg“⁶), in die Weite („Wald“⁷, „Feld“⁸) und in die Tiefe („Strom“⁹) wodurch die topographische Omnipräsenz und Dominanz des Naturhaften ebenso betont wird, wie auch deren ökologische Vielseitigkeit. Ebenso repräsentiert das Naturhafte hier die sinnlich wahrnehmbare Manifestation der Wunder Gottes, und stellt gleichzeitig ein Zeugnis seiner schöpferisch-vielseitigen Macht dar¹⁰. Damit wird die Natur eingangs nicht nur als ein idealer, von der Macht Gottes durchdrungener, Lebensraum beschrieben, sondern mehr noch: Die unauflösliche Verbindung zwischen diesen beiden Polen – der göttlichen Transzendenz einerseits und der immanenten Naturwelt andererseits – wird untermauert. Außerdem wird in diesen ersten Versen ebenfalls ein thematischer Schwerpunkt der Schellingschen Naturphilosophie aufgegriffen, nach welcher die Natur als Abbild des Absoluten dargestellt wird, welche vom Menschen *dechiffriert* werden muss. Diese Entschlüsselung gelingt dem Wandersmann gemäß Schellings Verständnis von der künstlerischen Tätigkeit als Ausdrucksmöglichkeit des Absoluten, durch seine Gesangkunst. Sowohl durch seine Lieder wie auch durch das Geigenspiel – wobei das Instrument, der materielle Klangkörper in Korrelation mit dem menschlichen Gesang und der Liedform hier auch als Allegorie für die Möglichkeit des Kunstschaffens selbst verstanden werden kann, und damit im Besonderen die künstlerische Mittlerrolle

zwischen Mensch und Natur impliziert – wird der junge Wandersmann, in seiner Bewegung aus der Gesellschaft hinaus in die Natur zum idealen und unbürgerlichen Künstler stilisiert¹¹, dem die Erkenntnis der Weltseele in der Natur möglich scheint. Dieser Naturraum wiederum dient zur Anschauung der göttlichen Größe und Herrlichkeit, weshalb er auch nur exklusiv denjenigen Menschen vorbehalten ist, welchen Gott „[...] will rechte Gunst erweisen,“¹² wodurch der besondere Stellenwert der Natur als göttliche Attraktion noch hervorgehoben wird. Der stringente Rhythmus kann in diesem Kontext einerseits als Repräsentation der göttlichen Ordnung wahrgenommen werden, welche in der Natur vorherrscht. Andererseits ist jene kunstvoll strukturierte Stringenz des Rhythmus’ im Spiel und Gesang wiederum ein deutlicher Indikator dafür, dass der Wandersmann hier als werktätiger Künstler in Erscheinung tritt. Diese Analogie verweist gleich in der ersten Strophe des Gedichts auf die Möglichkeit der Vermittlung zwischen Kunst und Natur. Hierdurch wird die doppelte poetologische Bedeutsamkeit des Werkes deutlich: Einerseits verschafft Eichendorff seinen Lesern die Möglichkeit, die Natur in Form eines künstlerisch-abstrahierten Topos indirekt wahrzunehmen, andererseits wird das lyrische Ich des Werks selbst wiederum zum Botschafter der Naturgeheimnisse und damit auch zum göttlichen Propheten, welcher in der Gunst des Schöpfers steht.

In der zweiten Strophe wird ein zur Welt der göttlichen Natur oppositionell angelegter Raum porträtiert, ebenso wie die Individuen, welche hier ansässig sind. Letztere werden metonymisch als „Die Trägen,“¹³ beschrieben, welche in einem deutlichen Kontrast zum Wandersmann gezeichnet sind, bewegen sie sich doch gerade nicht wie der Wanderer durch die Welt – wodurch eine dynamische und pathetisch inszenierte Vitalität veranschaulicht wird – sondern erscheinen in ihrem „liegen[den].“¹⁴ Zustand als passiv, teilnahmslos und lethargisch. Anders als der Wanderer können sie sich auch nicht an den Wundern der Natur erfreuen, da sie stets „Von Sorgen, [und] Last [...]“¹⁵ geplagt werden. Verantwortlich hierfür ist die räumliche Verortung der dargestellten Individuen. Sie

¹ Vgl. Von Eichendorff, Joseph: „Der frohe Wandersmann“, in: Hienger Jörg, Hrsg. und Rudolf Knauf, Hrsg.: *Deutsche Gedichte von Andreas Gryphius bis Ingeborg Bachmann – Eine Anthologie mit Interpretationen*. Vandenhoeck & Ruprecht, Göttingen 1969, S.94. S.94 V.1.

² Ebd.

³ Ebd. V.2.

⁴ Ebd. V.3.

⁵ Vgl. Kittstein, *Deutsche Naturlyrik*, S.125.

⁶ Von Eichendorff, „Der frohe Wandersmann“, S.94 V.4.

⁷ Ebd.

⁸ Ebd.

⁹ Ebd.

¹⁰ Vgl. Kittstein, *Deutsche Naturlyrik*, S.126.

¹¹ Von Ammon, Frieder: „Geige / Violine / Fidel“, in: Butzer, Günther und Jacob Joachim: *Metzler Lexikon literarischer Symbole*. Metzler 2.Aufl., Stuttgart 2012, S.146f., hier S.147.

¹² Von Eichendorff, „Der frohe Wandersmann“, S.94 V.1.

¹³ Ebd. V.5.

¹⁴ Ebd.

¹⁵ Ebd. V.8.

befinden sich „[...] zu Hause [...]“¹, sind demnach eingebunden in die Verhältnisse einer gesellschaftlichen, kulturell geformten und zivilisierten Ordnung, wertet man die Lokation als Metonymie als ein allgemeines und abstraktes gesellschaftliches Konstrukt. Dieser gesellschaftliche Raum impliziert überdies deutlich konträre semantische Merkmale gegenüber dem in der ersten Strophe veranschaulichten Naturraum, einem locus amoenus, welcher sich durch Attribute wie Freiheit, Vitalismus qua göttlicher Macht und Unbeschwertheit auszeichnet, wie oben beschrieben. Aus der Perspektive des Wanderers gleicht die Örtlichkeit „zu Hause“² hingegen einem locus terribilis, semantisiert durch die hier herrschende Trübsal sowie die allgemeine Stagnation jeglicher Bewegung, welche im gesellschaftlichen Sinn als starren Lebensverhältnisse gedeutet werden können, die keine Entwicklung des Selbst zulassen. Anstelle einer natürlichen Freiheit, in der das Individuum gemäß Rousseaus Ideal eines harmonischen Naturzustands gesellschaftlich und materiell zu leben vermag, wird das Individuum im Hause der gesellschaftlichen Ordnung von Bedenken hinsichtlich der Versorgung der Kinder und ausreichender Nahrung in Form des Brotes³ geplagt. Mittels dieser Beschreibung werden Grundzüge der Rousseauschen Gesellschaftskritik offenbar, denn sowohl der Wohnsitz in seiner topographisch wie auch immer gearteten aber in jedem Fall materiell präsenten Manifestation („zu Hause“⁴) als auch das Brot, welches symbolisch auf die materielle Grundlage des Lebens sowie auf die Landwirtschaft hindeutet⁵, stellen sowohl Besitz- als auch Kulturgüter dar, welche eine Gesellschaft laut Rousseau in ungleiche Verhältnisse bringt, wie oben beschrieben. Dadurch vollzieht sich nach Rousseau einerseits der moralische und ethische Verfall einer Gesellschaft, sowie auch die, in dieser Strophe beschriebene Abkehr von der Natur und allem Natürlichen, welches den Urzustand des Menschen darstellt. Im Gegensatz zu Rousseaus autarkem und bedürfnislosem Naturmenschen, sind die in dieser Strophe beschriebenen Individuen zudem Teil einer sozialen Ordnung und zwar jener der Familie, was durch das

„Kinderwiegen“⁶ evoziert wird. Aus Rousseaus Perspektive wird hier demnach der vollständige Ersatz der Natur durch das Artifizielle (soziale Strukturen und Kultur) illustriert, woraus die Unfreiheit des Menschen und die ökonomische Not unter dem Joch der gesellschaftlichen Ungleichheit resultiert, was durch eben jene existenzielle Sorge um das Brot, verdeutlicht wird. Der Binnenreim „Not“⁷ und „Brot“⁸, welcher den schwungvollen Sprachfluss auf formalsprachlicher Ebene zum Erliegen zu bringen scheint⁹, verweist zudem auf eine angenommene, kulturell-inhärente Verknüpfung von Leid und Lebensnotwendigkeiten. „Die Trägen, die zu Hause liegen,“¹⁰ haben die Empfänglichkeit für die Schönheit der Natur, welche sich ihnen in Form des Morgenrots im siebten Vers¹¹, einem Symbol der göttlichen Nähe¹², offenbaren könnte, und damit auch die Verbindung zum Göttlichen verloren. Dies allerdings nicht deshalb weil sie im Sinne eines absenten Arbeitswillens faul wären, sondern vielmehr, weil sie nicht die Kraft besitzen, sich aus dem, sie beengenden Raum zu lösen, auf eine alternative Lebensmöglichkeit in der Natur und damit auch auf Gott zu vertrauen sowie das reine Nützlichkeitsdenken in der Vergesellschaftung aufgeben zu können. Ihnen bleibt die Erfahrung einer transzendenten Ganzheitlichkeit – der Schellingschen Weltseele – in und mit der Natur verborgen. Überdies kann ihnen gleichsam auch aus einer christlichen Perspektive heraus nicht nur eine spirituelle Untätigkeit, sondern sogar ein gravierendes Verfehlen der menschlichen Bestimmung im christlichen Sinn vorgeworfen werden¹³, da sie sich nur um irdische Güter sorgen und somit gegen den hier angedeuteten, göttlichen Rat der Bibel verstoßen, welcher lautet:

„Seid nicht besorgt für euer Leben, was ihr essen und was ihr trinken sollt, [...] Seht hin auf die Vögel des Himmels, daß sie weder säen noch

¹ Ebd. V.5.

² Ebd.

³ Vgl. ebd. V.7, V.8.

⁴ Von Eichendorff, „Der frohe Wandersmann“, S.94 V.5.

⁵ Vgl. Hörisch, Jochen: „Brot“, in: Butzer, Metzler *Lexikon literarischer Symbole*, S.62f., hier S.62.

⁶ Vgl. ebd. V.7.

⁷ Ebd. V.8.

⁸ Ebd.

⁹ Vgl. Kittstein, *Deutsche Naturlyrik*, S.127.

¹⁰ Von Eichendorff, „Der frohe Wandersmann“, S.94 V.5.

¹¹ Ebd., V.7.

¹² Vgl. Pietsch, Stephanie: „Morgen“, in: Butzer, Metzler *Lexikon literarischer Symbole*, S.274f., hier S.2745.; Ferner symbolisiert das Morgenrot bei Eichendorff explizit eine göttliche Epiphanie welche dem Gläubigen zur Annehmlichkeit wird. (Vgl. Kittstein, *Deutsche Naturlyrik*, S.127).

¹³ Vgl. Kittstein, *Deutsche Naturlyrik*, S.127.

ernten [...] und euer himmlischer Vater ernährt sie doch.“¹

Die dritte Strophe indes beschreibt das glückliche Dasein des Wanderers in der Natur, welche durch das Einstimmen des menschlichen Gesangs in den der Lerche^{2 3}, ausgedrückt wird. Bezieht man die Schellingsche Naturphilosophie in die Lesart mit ein, so wird demnach hier die Einheit zwischen Mensch und Natur, respektive das Einswerden des menschlichen Geists mit der Natur, offenbar, was besonders daran deutlich wird, dass beide in dieser Strophe beschriebenen Instanzen, Natur und Mensch, Wesenszüge der jeweils anderen Entität aufweisen. So werden einerseits die naturhaften Erscheinungen der „Bächlein“^{4 8} mittels der Personifikation „springen“⁴ anthropomorphisiert und andererseits wird der Mensch durch seinen totemistischen, lerschengeichen Gesang zu einem Bestandteil der Natur und geht in ihr auf. Dieser Prozess der Annäherung zwischen Endlichem und göttlicher Natur wird ein ums andere mal nur durch den Gesang des Wandersmanns möglich. Die Kunst steht auch hier, gemäß Schellings Betrachtungsweise als Bindeglied und Schlüssel zwischen beiden Polen. „[...] volle[r] Kehl und frische[r] Brust“⁵ fungieren hierbei einerseits als partes pro toto für den menschlichen Körper und andererseits als romantisch-bildliche Chiffren welche die Emotionalität des Menschen veranschaulichen, wodurch zudem auch die innerliche Verbundenheit zwischen Mensch und Weltseele, respektive zwischen Mensch und Gott unterstrichen wird⁶. Des Weiteren gilt die Lerche bei Eichendorff als Symbol, der zum Himmel aufsteigenden Seele⁷, was den Prozess der Einswerdung mit der Natur noch maßgeblich dahingehend intensiviert, als dass hier auch von einem direkten in Beziehung treten des Individuums mit Gott gesprochen werden kann⁸. Dabei bildet die Natur, wie bereits in der ersten Strophe betrachtet, das Bindeglied beider Instanzen, da sie den Wirkungsbereich Gottes,

also quasi die Manifestation des Absoluten, illustriert.

Jener Prozess des Aufgehens im Naturraum, respektive in der Geborgenheit Gottes selbst⁹, wird in der letzten Strophe weiter ausgeführt, indem die Verantwortung des Wanderers über das eigene Befinden gänzlich an Gott abgegeben und damit die Souveränität des Schöpfers betont wird¹⁰. Ausgangspunkt dafür ist die hier vollzogene Gegenüberstellung zwischen Mensch und Natur: Da Gott sich der Natur annimmt, sie „[...] erhalten [will]“¹¹, und sie als sinnlich wahrnehmbare Repräsentation seiner Schöpfung betrachtet, zu welcher auch der Mensch gehört, ist es nur folgerichtig, dass Letzterer sich der Macht Gottes überlässt, wenn er hinauszieht in die Natur und mit ihr verschmilzt. Folglich wird damit auch die ultimative Abkehr von Zivilisation und Kultur beschrieben, denn der Wanderer handelt hier genau entgegengesetzt zu den Menschen, die sich nicht im naturhaften Mikrokosmos bewegen, sondern statisch zuhause verweilen und sich um irdische Güter sorgen. Im Rousseauschen Sinne kehrt der Mensch also zurück zu seinen natürlichen Wurzeln, welche bei Eichendorff nur in der Verbindung zwischen Natur, Kunst und Gott zu finden sind.

Konklusion

Die Natur wird im Gedicht Eichendorffs, so lässt sich abschließend feststellen, als idealer, vitaler und dynamisch wandelbarer Raum beleuchtet, in welchem das Individuum ein positives Dasein verleben kann. Das Naturhafte wird als die Schöpfung Gottes beschrieben und bietet, da es von eben jener göttlichen Ordnung durchdrungen ist, dem Wanderer eine Alternative zum häuslichen Familiendasein in einem kulturellen Rahmen der Vergesellschaftung. Bei Eichendorff gelingt dem lyrischen Ich die Bildung einer naturphilosophischen, einheitlichen Verbundenheit mit der Natur, indem der Wanderer sie als sinnlich wahrnehmbare Manifestation der göttlichen Kraft, also als ein Medium zwischen ihm und Gott begreift, sich ihr zuwendet und in Folge dessen freimütig sein Schicksal in Gottes Hände legt. Bedeutend für diesen Prozess der Annäherung ist die Kunst des Gesangs und Geigenspiels, welche einen Schlüssel zur Wahrnehmung des Kosmosganzen nach

¹ Cyrus Ingerson Scofield, Hrsg.: *Scofield Bibel - Revidierte Elberfelder Übersetzung*. R. Brockhaus, Wuppertal 1992, NT S.17, 18, Matthäus 6, V.25, 26.

² Vgl. Von Eichendorff, „Der frohe Wandersmann“, S.94 V.10-12.

³ Ebd. V. 9.

⁴ Ebd.

⁵ Ebd. V. 12.

⁶ Vgl. Kuhnle, Till R.: „Beust“, in: Butzer, *Metzler Lexikon literarischer Symbole*, S.64f., hier S.64.

⁷ Vgl. Kittstein, *Deutsche Naturlyrik*, S.126.

⁸ Vgl. ebd.

⁹ Vgl. ebd. S.125.

¹⁰ Vgl. Von Eichendorff, „Der frohe Wandersmann“, S.94 V.13,V.16.

¹¹ Ebd. V. 15.

Schelling darstellt. Dadurch erschließen sich dem Wanderer der gleichzeitig auch Künstler ist, die metaphysischen Zusammenhänge und er vermag die naturhafte Sphäre als den für ihn idealen, da vollkommenen Lebensraum zu erschließen. Gleichsam impliziert Eichendorffs Werk Anknüpfungspunkte an Rousseaus Philosophie, indem der Naturraum explizit als Gegenpol zur häuslichen Szenerie dargestellt wird, mit Rousseau gelesen also als ein Resultat der zivilisatorischen Kultur, in welcher sich die Menschen ohne Bindung zur Natur aufhalten.

Literaturverzeichnis

Primärliteratur

Von Eichendorff, Joseph: *Aus dem Leben eines Taugenichts*. Reclam, Stuttgart 1990.
Von Eichendorff, Joseph: „Der frohe Wandersmann“, in: Hienger Jörg, Hrsg. und Rudolf Knauf, Hrsg.:

Deutsche Gedichte von Andreas Gryphius bis Ingeborg Bachmann Eine Anthologie mit Interpretationen. Vandenhoeck & Ruprecht, Göttingen 1969, S.94.

Sekundärliteratur

Arendt Elisabeth und Jürgen Grimm, Hrsg.: *Französische Literaturgeschichte*. Metzler, Stuttgart 2006.

Arnold, Heinz-Ludwig, Hrsg.: *Kindlers Literatur-Lexikon – Band 5: Duf-Fuz*. Metzler, Stuttgart 2009.

Arnold, Heinz-Ludwig, Hrsg.: *Kindlers Literatur-Lexikon – Band 14: Ror-Sez*. Metzler, Stuttgart 2009.

Burdorf, Dieter, Christoph Fasbender und Burkhard Moennighoff, Hrsg.: *Metzler Lexikon Literatur*. Metzler, Stuttgart 2007.

Butzer, Günther und Jacob Joachim: *Metzler Lexikon literarischer Symbole*. Metzler 2.Aufl., Stuttgart 2012.

- Von Ammon, Frieder: „Geige / Violine / Fidel“, S.146f.
- Hörisch, Jochen: „Brot“, S.62f.
- Kuhnle, Till R.: „Brust“, S.64f.
- Pietsch, Stephanie: „Morgen“, S.274f.

Cyrus Ingerson Scofield, Hrsg.: *Scofield Bibel - Revidierte Elberfelder Übersetzung*. R. Brockhaus, Wuppertal 1992.

Degering, Thomas: *Kurze Geschichte der französischen Literatur*. Fink, München 2010. Frenzel, Elisabeth: „In Eichendorffs thematischer Mitte – Über den Motivkomplex des

Gedichts „Die Heimat““, in: Wolpers, Theodor, Hrsg.: *Motive und Themen romantischer Naturdichtung*. Vandenhoeck & Ruprecht, Göttingen 1984, S.201-228.

Jarvis, Robin: *The Romantic Period - The Intellectual and Cultural Context of English Literature 1789-1830*.

Longman, Harlow 2004.

Kittstein, Ulrich: *Deutsche Naturlyrik – Ihre Geschichte in Einzelanalysen*.

Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt 2009.

Kremer, Detlef: *Romantik – Lehrbuch Germanistik*. Metzler, Stuttgart 2007.

Kwiatkowski, Gerhard, Hrsg.: *Meyers kleines Lexikon Literatur*. Bibliograph.Inst., Mannheim 1986.

Menschling, Günther: *Jean-Jacques Rousseau – Zur Einführung*. Junius, Hamburg 2003. Nünning, Ansgar, Hrsg.: *Metzler Lexikon – Literatur- und*

Kulturtheorie. 4.Aufl., Metzler, Stuttgart und Weimar 2013.

Rousseau, Jean-Jacques: *Discours sur les Sciences et les Artes*. 1750.

Rousseau, Jean-Jacques: *Philosophische Werke. Erster Band*. Reval und Wesenberg 1779.

Schmitt, Hans-Jürgen, Hrsg.: *Die deutsche Literatur in Text und Darstellung – Romantik II*. Reclam, Stuttgart 1995.

Schmitz-Emans, Monika: *Einführung in die Literatur der Romantik*.

Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt 2009.

Watson, J.R.: *English Poetry of the Romantic Period 1798-1830*. Longman, London 1985. Von Wilpert, Gero: *Sachwörterbuch der Literatur*. Kröner, Stuttgart 2013

Природа як божественний життєвий ідеал у вірші Й. Ейхендорфа "Веселий мандрівник".

Мотиви і провідні ознаки німецького романтизму. Тематичний спектр поезії Й. Ейхендорфа.

Романтизм завдячує своїм різностороннім розвитком і багатогранністю літературним формам вираження, які майже водночас набули поширення по всій Європі у 1790-1830 рр.¹

Провідною ознакою романтизму є відмова від раціоналістичного світосприйняття періоду пізнього Просвітництва, так само як і від спрямованого на формальну замкнутість та єдність літературного канону французького класицизму². Теорія літератури, яка слугує підґрунтям для романтизму, була розроблена братами Шлегель³ вже на початковому етапі розвитку даного напрямку в 1798-1800 рр. У відомому 116-му "Атенейському фрагменті" романтизм визначається як прогресивна універсальна поезія, як художня форма⁴, яка з одного боку перебуває у постійному розвитку і наголошує на автономії мистецтва і митця епохи романтизму⁵, а з іншого – прагне поєднати всі літературні жанри із філософією і всіма сферами наукового знання⁶.

Літературні теми німецького романтизму були спрямовані передусім на несвідоме і підсвідоме, невідомі сфери людської душі та вихід за межі приземлених горизонтів мислення⁷. Так само важливим був образ таємничої природи⁸.

Поряд з працями інших авторів у ліриці відомого поета Йозефа фон

Ейхендорфа, який народився у 1788 р., кожен елемент отримує істотне значення. Зокрема, його лірична праця характеризується тим, що в ній з'ясовуються і проблематизуються як метафорично-моральна функціоналізація та шифрування особливих спостережень природи, так і стосунків між людиною та її природного середовища⁹.

У цій статті проаналізовано вірш Й. Ейхендорфа "Веселий мандрівник" із врахуванням мовностилістичних засобів вираження уявлень про природу як про самотній і віталізуючий життєвий простір усамітненої людини, що лежать в основі твору. Крім того, у змісті виявлено відмову від раціоналізму та просвітницьких наукових ідеалів, а також звернення до натурфілософських уявлень. На початку дослідження була здійснена спроба оглядово представити натурфілософію Ф. Шеллінга та світоглядні погляди Ж.-Ж. Руссо, завдяки значному впливу яких представники романтизму акцентували свою увагу на природі як на літературному мотиві.

Натурфілософія Ф. Шеллінга і соціальна критика Ж.-Ж. Руссо як філософське підґрунтя щодо розгляду та сприйняття природи в романтизмі

Неоцінним поштовхом для літературного зацікавлення романтиків природою стали висунуті Ф. Шеллінгом натурфілософські світоглядні ідеї. Вони сформувалися у межах загальної філософії романтизму, яка виникла як різновид органічної протидії пануючому емпірико-аналітичному і чітко вираженому раціоналістичному ідеалу природничих наук у філософському дискурсі XVIII ст.¹⁰ Тому філософія романтизму акцентувала увагу передусім на таких галузях науки як хімія та фізіологія, зокрема, на постійно існуючих в межах цих дисциплін паранаукових проявах (алхімія, магія та натуропатія). Тим часом, було відхилено низку наукових сфер діяльності, як, наприклад, анатомія¹¹.

Філософія романтизму, насамперед, прагнула набути статусу посередника між двома відокремленими один від одного метафізичними полюсами: душею і матерією,

¹ Див. Kwiatkowski, Gerhard, Hrsg.: *Meyers kleines Lexikon Literatur*. Bibliograph. Inst., Mannheim 1986, S. 358.

² Див. Von Wilpert, Gero: *Sachwörterbuch der Literatur*. Kröner, Stuttgart 2013, S.704.

³ Див. Nünning, Ansgar, Hrsg.: *Metzler Lexikon – Literatur- und Kulturtheorie*. 4.Aufl., Metzler, Stuttgart und Weimar 2013, S.633.

⁴ Див. там само.

⁵ Див. Kwiatkowski, *Meyers kleines Lexikon*, S.360.

⁶ Див. Burdorf, Dieter, Christoph Fasbender und Burkhard Moennighoff, Hrsg.: *Metzler Lexikon Literatur*. Metzler, Stuttgart 2007, S.665.

⁷ Див. Kwiatkowski, *Meyers kleines Lexikon*, S.359; Водночас цей тематичний напрям визначає програмову орієнтацію, яку Новалис коротко висловить словами: "Світ мусить стати романтичним." (там само).

⁸ Vgl. ebd. S.359.

⁹ Див. Arnold, Heinz-Ludwig, Hrsg.: *Kindlers Literatur-Lexikon – Band 5: Duf-Fuz*. Metzler, Stuttgart 2009, S.124, 125.

¹⁰ Див. Kremer, Detlef: *Romantik – Lehrbuch Germanistik*. Metzler, Stuttgart 2007, S.59.

¹¹ Див. там само. S.59.

відповідно між природою та історією¹, при цьому в центрі всього мислення² стоїть запитання „[...] про першопричину всіх існуючих речей“³, яке об'єднує в собі такі фундаментальні філософські категорії як дух і буття⁴, а також представляє їх взаємовплив. При спробі об'єднати такі окремі одна від одної сфери, Шеллінг започатковує натурфілософію, в якій, орієнтуючись на філософію Фіхте, дає визначення категорії "абсолютного Я"⁵, що стане початком на шляху розвитку до абсолютного духу, який проявляється в природі. З цього формулюється важлива складова системи трансцендентального ідеалізму Шеллінга, а саме: єдність духа і природи⁶. Обидві інстанції тільки ззовні здаються від'єднаними одна від одної, „однак вони залишаються діалектично пов'язаними одна з одною, а отже, утворюють внутрішню єдність“⁷. Проблема посередництва суб'єкта й об'єкта, вже взята раніше Кантом до його трансцендентальної філософії, знову згадується в натурфілософії Шеллінга⁸. При цьому, Шеллінг говорить про узгодженість природи як об'єктивного полюса з інтелектом індивіда як суб'єктивним полюсом⁹, і відповідно визначає сутність природи, що є продуктом духу¹⁰. Це також пояснює активну

зацікавленість романтиків всім символічним і образним, а також алегорією, оскільки чуттєве осмислення світу й природи сприймається як образна маніфестація цієї абсолютної інстанції, що проявляється в чуттєвих сферах людини¹¹.

Для формулювання аналогічного зв'язку природи й духу Шеллінг вживає поняття «світова душа», в якому нівелюються будь-які розбіжності між категоріями духу й природи¹². Єдність природи означає універсальну єдність мікрокосмосу та макрокосмосу, матерії та людини в органічній цілісності¹³. Природа як абстракція охоплює два виміри: з одного боку, цей термін передбачає чуттєво-предметні природні явища, які називаються *natura naturata*, з іншого боку, *natura naturata* – це креативна, творча енергія природи, яка ніби відображає все творення і природну історію¹⁴.

Як і Новаліс, який визначив мистецтво як "ключ"¹⁵ для розкриття таємниці природи, Шеллінг у своїй філософії мистецтва також високо цінує гносеологічне значення мистецтва, визначивши його як медіальну та конкретну форму вираження абсолютного, і для цього описує аналогію природи та мистецтва¹⁶. Шеллінг приділяє особливе значення творчому акту художника, який називає робочою наукою, в якій він бачить потенціал посередництва божественного і кінцевого¹⁷. До того ж, це розуміння мистецтва аналогічно виявлялось також сучасній літературі у вигляді мотивів. Таким чином, представляється топос нескінченного, наприклад, у сні або в уяві, а також тема світового стирання кордонів, важлива ознака романтичної літератури¹⁸. Крім того, Шеллінг поєднує природу з літературним мистецтвом,

¹ Див. там само; Натурфілософію, за словами Кремера, не можна жорстко відділяти від загальних тенденцій в філософії романтизму, оскільки постійно робилися спроби до інтеграції та поєднання таких напрямів діяльності, як література, міф, природа чи історія (див. там само).

² Див. там само.

³ Schmitz-Emans, Monika: *Einführung in die Literatur der Romantik*. Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt 2009, S.29.

⁴ Див. Jarvis, Robin: *The Romantic Period - The Intellectual and Cultural Context of English Literature 1789-1830*. Longman, Harlow 2004, S.101.

⁵ Schmitz-Emans. *Einführung in die Literatur der Romantik*, S.31.; Фіхте у своїх працях „Über den Begriff der Wissenschaftslehre“ і „Grundlage der gesamten Wissenschaftslehre“ формулює радикальне продовження трансцендентальної Канта й на заміну проотиріччя між суб'єктом і об'єктом у Канта вводить категорію Я, завдяки якій, зрештою, суб'єкт досягає гармонії з світом, та отримує продовження ідеалістичний філософський підхід, в якому стверджується, що будь-яке буття є похідним від свідомості (див. там само S.30).

⁶ Див. там само; див. Kremer, *Romantik*, S.60.

⁷ Schmitz-Emans. *Einführung in die Lit. der Romantik*, S.31.

⁸ Schmitz-Emans. *Einführung in die Lit. der Romantik*, S.31.

⁹ Vgl. Arnold, Heinz-Ludwig, Hrsg.: *Kindlers Literatur-Lexikon* – Band 14: Ror-Sez. Metzler, Stuttgart 2009, S.482.; Vgl. Kremer, *Romantik*, S.60

¹⁰ Див. Jarvis, *The Romantic Period*, S.102; Шеллінг увиразнює цю єдність словами: „Природа має бути видимим духом, дух – невидимою природою. Отже, тут, в абсолютній ідентичності духу в нас і природи поза нами має бути вирішена проблема можливості існування природи поза нами“ (Schelling, F. W. J.: *Ausgewählte Schriften*, 6

Bde, Hrsg. M. Frank. Frankfurt a. M. 1985. I, 294. цитата за: Kremer, S.31

¹¹ Див. Kremer, *Romantik*, S.60.

¹² Schmitz-Emans. *Einführung in die Literatur der Romantik*, S.31.

¹³ Див. Kremer, *Romantik*, S.61.

¹⁴ Див. там само.

¹⁵ Novalis: *Werke, Tagebücher und Briefe*. Hrsg. H.-J. Mahl/R. Samuel. München 1978. I, 212. цитата за: Kremer, *Romantik*, S.60

¹⁶ Див. Arnold, *Kindlers Literatur-Lexikon* – Band 14, S.485.; див. Kremer, *Romantik*, S.60.

¹⁷ Див. Schmitz-Emans. *Einführung in die Literatur der Romantik*, S.32.; див. Arnold, *Kindlers Literatur-Lexikon* – Band 14, S.485.; висловлювання Шеллінга: „Всесвіт сформований в Богові як абсолютний витвір мистецтва й у вічній красі“ (Schelling, F. W. J.: *Ausgewählte Schriften*, 6 Bde, Hrsg. M. Frank. Frankfurt a. M. 1985. II, 211. цитата за: Kremer, *Romantik*, S.60.) увиразнює цей зв'язок.

¹⁸ Vgl. Kwiatkowski, *Meyers kleines Lexikon*, S.359, 360.

коли називає її віршом великого художника¹. З цієї ключової аналогії між природою та поезією виникає специфічне самопізнання романтичного художника як посередника, літературний твір якого дорівнює перекладу таємничої природи в зрозумілій і читабельній для людини формі².

Поряд з натурфілософією Шеллінга представив Жан Жак Руссо соціально критичні підходи і висновки щодо змін сприйняття природи, були ще одним важливим фактором для подальших літературних епох, таких як «Буря и натиск» (нем. Sturm und Drang) та романтизму³. У своїх творах Руссо займається також наслідками зростаючого поширення цивілізації і проголошує тезу, що прогресуюча цивілізація призводить до того, що певні соціальні групи в межах суспільства залишаються обділеними⁴. Прогресивне мислення Ренесансу, наукові дослідження природи й поширення ідей Просвітництва Руссо не вважає новим шляхом до свободи⁵. Скоріше, він розглядає ці аспекти як елементи, через які аморальна поведінка, така як лицемірство і заздрість, є постійними складовими всередині світу закріплені в новій соціальній системі, що в кінцевому підсумку веде до поневолення людини⁶. Наприклад, філософ пише:

«Чим більше [наук і мистецтв] відкрив свій світ над нашим горизонтом, тим більш віддаляється чеснота, і саме це явище спостерігається в усі часи і всюди»⁷.

На його думку, наслідки, що впливають із досягнень науки та розвитку мистецтва, в кінцевому рахунку, показують шлях цивілізованого та соціалізованого людини в рабство і залежність⁸. Наука та мистецтво, як стверджує Руссо, є культурними сферами діяльності та явищами, які мають відношення як до членів привілейованого класу, так і до простого народу, оскільки наука і мистецтво об'єднують в собі особливість марнославства

та розкішного⁹. Зрештою, це стане каталізатором культурного процесу для морального регресу всередині суспільства, у тому числі у формі поверхневої цивілізованої поведінки, що, однак, слугувало лише для того, щоб приховати злість, заздрість та інші низькі звичаї¹⁰. Руссо пише:

"З марноти та бездіяльності, з якої виникла наша наука, також виникає розкіш. Смак пишноти завжди супроводжує смак науки, і часто смак науки також супроводжує смак пишноти: всі ці речі не люблять розлучатися один з одним, тому що вони впливають з тих же пороків"¹¹.

Зі зростанням соціального, наукового та інтелектуального розвитку протилежний розвиток соціальної нульової точки, проголошеного Руссо, ідеалізований стан природи, наприклад, через що розвивається прагнення людини володіти власністю, а також все більше уваги до раціоналістичного ставлення. Руссо також передбачає ступінь соціально-соціальної нерівності в кінці розвитку, стан "деспотизму"¹², в якому сильний доволі визначає долю слабких¹³. На відміну від прогресивної людини, Руссо прославляє невивчену людину, заарештовану в його природному стані, а також поширений, прямий та справжній соціальний зв'язок серед селянського класу¹⁴.

Руссо, з одного боку, бачить особливість морального розпаду в свій час, але з іншого боку, він стверджує, що цей регрес є загально-історичним¹⁵. У «Discours sur l'origine et les fondemens de l'inégalité parmi les hommes» він далі диференціює свою точку зору, порівнюючи образ нецивілізованої людини з твариною, яка відрізняється від тваринної природи лише його свободою волі і

¹ Див. Schmitz-Emans. *Einführung in die Literatur der Romantik*, S.60.

² Див. там само.

³ Див. Degering, Thomas: *Kurze Geschichte der französischen Literatur*. Fink, München 2010, S.130.

⁴ Див. Arnold, *Kindlers Literatur-Lexikon – Band 14*, Ror-Sez. S.80.

⁵ Mensching, Günther: *Jean-Jacques Rousseau – Zur Einführung*. Junius, Hamburg 2003, S.22.

⁶ Див. там само.

⁷ Rousseau, Jean-Jacques: *Discours sur les Sciences et les Artes*. 1750, S.37.

⁸ Див. Mensching, *Jean-Jacques Rousseau*, S.20.

⁹ Див. Arnold, *Kindlers Literatur-Lexikon – Band 14*, Ror-Sez. S.80., Vgl. Mensching, *Jean-Jacques Rousseau*, S.23.

¹⁰ Див. Mensching, *Jean-Jacques Rousseau*, S.23.; прикладом йому слугує тут придворне товариство Версалю, представники якого хоча й дотримувалися вишуканого етикету в ставленні одне до одного, але робили це лише для того, щоб приховати свої низькі мотиви від інших людей (див. там сам. S.23).

¹¹ Rousseau, Jean-Jacques: *Philosophische Werke. Erster Band*. Reval und Wesenberg 1779, S.138f.

¹² Arnold, *Kindlers Literatur-Lexikon – Band 14*, Ror-Sez. S.82.

¹³ Див. там само, див. Arendt Elisabeth und Jürgen Grimm, Hrsg.: *Französische Literaturgeschichte*. Metzler, Stuttgart 2006, S.239.

¹⁴ Див. там само S.80., див. Mensching, *Jean-Jacques Rousseau*, S.23

¹⁵ Див. Mensching, *Jean-Jacques Rousseau*, S.22.

в той же час не є ні добрим, ні злом, не знає ніякої форми нерівності та його співгромадян тому не вороже, тому що він не в соціальній мережі, але живе поодинокі і не залежить від людської сутності¹.

Сутність природної людини Руссо характеризується, перш за все, відсутністю відмінних якостей, потреб та морального розуміння цінностей, оскільки будь-який соціальний та культурний розвиток людини, як аномалія людства, не розглядається як їхнє досягнення². Це ілюструє ідеалізоване уявлення про природу Руссо, яке є одним виразно позитивний контрапункт до дефіцитно-культурного розвитку людства за категорією природи, принцип автентичності і принцип позитивної моралі проти штучних характеристик культури та суміжних галузей мистецтва та науки ведуть у поле³.

Природа слугує для Руссо також суттю всього, що добре і красиве⁴, то це і є хіба що недоторкане простір, що людина, як «[...] предмет безкорисливого задоволення»⁵. Це відправна точка цього оригінального існування природної людини Руссо. У той же час природа є божественною і виявляє себе своєму спостерігачеві з настійливою ясністю як істинною, буття в собі і добро, не вимагаючи наукової аргументації⁶. Його розуміння природи має чітко пантеїстичну і релігійну складову, коли божественні в кожному вирівняно чуттєво сприймається прояв природи⁷. Його розуміння природи включає чітко пантеїстичний та релігійний склад, коли він знаходить божественне у кожному чуттєво-відчутному прояві природи. Зосереджуючись на цілісному досвіді природи, що підкреслює загальне з'єднання всіх істот, це споглядальне сприйняття впливає з емоційного життя індивіда⁸. Відмова від особистості від суспільства, як це постулював Руссо, і, по-іншому, емоційний наголос на гармонійний характер, відкриває для романтичних

художників можливість ототожнюватися з їх оточенням⁹.

Природа як протилежний задум для соціального життя у вірші Й. Ейхендорфа "Веселий мандрівник".

У Німеччині, починаючи з Клопстоку і Гердера, природна поезія, як частина романтичного руху, з одного боку, була вираженням відступу в природу, а, з іншого боку, була функціоналізована в сенсі звернення до природної мови та природних людей, які живуть в гармонії з природою¹⁰. Через цей різноманітний тематичний пул став окремим автором запропонував можливість редагувати свій індивідуальний вибір природознавчих мотивів та проблемних комплексів¹¹. Природна поезія Йозефа фон Ейхендорфа особливо характеризується тим, що він намагається описати єдність природи та особистості¹². Безпека особистості в природі - вражаючий аспект його поезії¹³. На відміну від інших романтичних авторів, Ейхендорф також бачить природу як продукт божественної творчої сили, завдяки чому стихії природи функціоналізуються у розумінні похвали Бога¹⁴. Тим не менш, природа, як частина земного порядку, і душа людини, піддаються впливу темних сил і разом з тим характеризуються позитивними семантичними образами, такими як шелест струмка й лісу, пташиний спів і місячне сяйво, а також оточені сценографією небезпеки та демонічного¹⁵. Для опису подій та настроїв у віршах Ейхендорфа слугують лише кілька образів однаковою мірою вітальної та ідилічної чи загрозливої природної куліси¹⁶. Загалом, ліричний спектр

¹ Arnold, *Kindlers Literatur-Lexikon – Band 14*, S.81., див. Mensching, *Jean-Jacques Rousseau*, S.38.; Вотсон описує ідеалізований образ людини Руссо у своєму есе наступним чином: „This celebrated essay describes man in a state of nature, like a noble animal, free of disease, naked and without all the superfluities which we think so necessary.“ (Watson, J.R.: *English Poetry of the Romantic Period 1798-1830*. Longman, London 1985, S.34).

² Див. Mensching, *Jean-Jacques Rousseau*, S.38.

³ Див. Arendt, *Französische Literaturgeschichte*, S.239.

⁴ Див. там само, S.31.

⁵ Mensching, *Jean-Jacques Rousseau*, S.34.

⁶ Див. там само, S.33, 37, 38.

⁷ Див. там само, S.35, 36.

⁸ Див. там само, S.36, 37, див. Arendt, *Französische Literaturgeschichte*, S. 240.

⁹ Див. Arendt, *Französische Literaturgeschichte*, S. 241, див. Watson, *English Poetry of the Romantic Period*, S.33.

¹⁰ Див. Frenzel, Elisabeth: „In Eichendorffs thematischer Mitte – Über den Motivkomplex des Gedichts „Die Heimat““, in: Wolpers, Theodor, Hrsg.: *Motive und Themen romantischer Naturdichtung*. Vandenhoeck & Ruprecht, Göttingen 1984, S.201-228. S.202.

¹¹ Див. там само.

¹² Див. там само, S. 201.

¹³ Див. Arnold, *Kindlers Literatur-Lexikon – Band 5*, S.124.

¹⁴ Див. Frenzel, Elisabeth: „In Eichendorffs thematischer Mitte“, S. 201.

¹⁵ Див. там само S.203., див. Schmitt, Hans-Jürgen, Hrsg.: *Die deutsche Literatur in Text und Darstellung – Romantik II*. Reclam, Stuttgart 1995, S.245.; Das Gedicht *Zwielicht* behandelt jene Schattenseiten der Natur (див. там само).

¹⁶ Див. Arnold, *Kindlers Literatur-Lexikon – Band 5*, S.124.

матеріалів включає в себе деякі центральні теми, такі як емоційний розділення між людиною і природою та спроба возз'єднання обох полюсів¹. Крім того, у його віршах містяться зображення як таємничих, так і зворушливих для ліричного "я" переживань природи, при чому з боку ліричного "я" особлива увага звертається на тугу за далечиною, а також використовуються та інтерпретуються такі сюжетні мотиви, як подорож, мандрівка й прощання².

Велика кількість віршів Ейхендорфа є частиною його прозових текстів, які співаються та музично супроводжують в сюжеті персонажів або які згадуються перед деякими подіями³. Це також стосується вірша «Веселий мандрівник», який спочатку був написаний для повісті Ейхендорфа «Життя нероби», а окремо був вперше опублікований в збірці віршів у 1837 році⁴.

Сюжет твору «З життя доброго до нічого» починається з того, що головний герой вирушає мандрувати по світу зі своєю скрипкою, на якій він весело награв, залишаючи батьківський дім, і наспівує текст вірша, який тут розглядається, і так емоційно підкреслює свою незалежність⁵. Отже, вірш не є продуктом свідомого, художнього відображення, а скоріше стихійним спалахом почуттів на природі в момент насолоди набутою свободою⁶. На це також вказує, запозичена у народної пісні, нескладна формальна структура вірша з чотирьох стовпчиків, ритм якого складається з регулярного чотиристопного ямба з чергуванням каденцій в кінці рядків і має впорядковану перехресну риму⁷.

Безтурботний настрій фонові дії вірші, вже у першому стовпчику пов'язується з

релігійною вдячністю і світосприйняттям⁸. Формально зв'язок між відчуттям свободи та вдячністю до Бога зображується за допомогою трьох алітерацій «[...] Gott [...] Gunst [...]»⁹, «[...] weite Welt»¹⁰ і «[...] Wunder weisen»¹¹, що також підкреслює святковий настрій¹². Перелічення та водночас *pars pro toto* в четвертому рядку описують цей природний простір, з одного боку, як розмірно експансивне, просторове розширення природного у висоту ("гора"¹³), в ширину ("ліс"¹⁴, "поле"¹⁵) і в глибину ("потік"¹⁶), що підкреслює топографічну всюдисущність і панування природного, а також його екологічну багатогранність. Точно так само природна стихія являє собою чуттєво відчутний прояв чудес Божих і одночасно свідчить про його творчу багатогранну силу¹⁷. Таким чином, природа описується не тільки як ідеальний життєвий простір, пронизаний Божественною силою, але й більш того: нерозривний зв'язок між цими двома полюсами - божественною трансцендентністю, з одного боку, й іманентним природним світом, з іншого, - отримує міцну основу. Крім того, в цих перших рядках також розглядається важливий тематичний аспект натурфілософії Шеллінга, згідно з якою природа представлена як образ Абсолюту, який повинен бути розшифрований людиною. Шеллінг розуміє художню творчість як засіб вираження Абсолюту, тому мандрівнику завдяки його вокальному мистецтву вдається це розкодування. І завдяки своїм пісням, і завдяки грі на скрипці - при чому музичний інструмент, матеріальне тіло, яке корелюється з людським співом і формою пісні, тут можна зрозуміти як алегорію для можливості творення самого мистецтва, а отже, він імпліцитно відіграє особливу роль мистецького посередника між людиною та природою - молодого мандрівника стилізовано в ідеального, антиміщанського митця¹⁸, який

¹ Див. там само.

² Див. там само, природа описується у Ейхендорфа словами Шмідта, постійно „оспівають [...] як ландшафти туги, [вони] ніколи не є просто природою, а лише приводом для мрій“ (Schmitt, *Die deutsche Literatur in Text und Darstellung*, S.244); так, наприклад, природний ландшафт у вірші "Місячна ніч" не так для сприйняття органами відчуттів, як для зображення духовного досвіду переживань ліричного "я" (див. там само).

³ Див. там само, S.124.

⁴ Див. Kittstein, Ulrich: *Deutsche Naturlyrik – Ihre Geschichte in Einzelanalysen*. Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt 2009, S.123, 124.

⁵ Див. Von Eichendorff, Joseph: *Aus dem Leben eines Taugenichts*. Reclam, Stuttgart 1990, S.3, 4., див. Kittstein, *Deutsche Naturlyrik*, S.124.

⁶ Kittstein, *Deutsche Naturlyrik*, S.124.

⁷ Див. там само.

⁸ Див. Von Eichendorff, Joseph: „Der frohe Wandersmann“, in: Hienger Jörg, Hrsg. und Rudolf Knauf, Hrsg.: *Deutsche Gedichte von Andreas Gryphius bis Ingeborg Bachmann – Eine Anthologie mit Interpretationen*. Vandenhoeck & Ruprecht, Göttingen 1969, S.94. S.94 V.1

⁹ Див. там само.

¹⁰ Див. там само, V. 2.

¹¹ Див. там само, V. 3.

¹² Kittstein, *Deutsche Naturlyrik*, S.124.

¹³ Von Eichendorff, „Der frohe Wandersmann“, S.94 V.4.

¹⁴ Там само.

¹⁵ Там само.

¹⁶ Там само.

¹⁷ Див. Kittstein, *Deutsche Naturlyrik*, S.126.

¹⁸ Von Ammon, Frieder: „Geige / Violine / Fidel“, in: Butzer, Günther und Jacob Joachim: *Metzler Lexikon literarischer*

залишає суспільство на своєму шляху до природи і вважає, що зможе пізнати світову душу в природі. Цей природний простір, у свою чергу, служить для демонстрації божественної величі й могутності, тому він доступний винятково для тих людей, яким Бог "[...] хоче особливу милість дарувати"¹, в результаті чого особливо підкреслюється значення природи як божественної атракції. У цьому контексті жорсткий ритм можна сприймати, з одного боку, як репрезентацію божественного порядку, який панує в природі. З іншого боку, майстерно структурована строгість ритму в грі на скрипці та у співі є явним індикатором того, що мандрівник виступає тут як творець і митець. Вже в першому рядку вірша ця аналогія вказує на можливість посередництва між мистецтвом і природою. Це дає можливість увиразнити подвійне поетологічне значення твору: з одного боку, Ейхендорф дає читачам можливість опосередковано сприймати природу у формі художньо-абстрактного топосу, а з іншого боку, ліричне Я твору стає посланцем таємниць природи, а отже і Божим пророком, який користується особливою милістю Творця.

У другому стовпчику зображується простір, протиставлений світові божественної природи, а також індивіди, що тут мешкають. Останні описані за допомогою метонімії "мляві"², образ яких має чіткий контраст з мандрівником, адже вони не рухаються так само, як мандрівник світом - завдяки чому демонструється динамічна і патетично інсценована вітальність - а натомість постають "лежачи"³ в пасивному, байдужому й летаргічному стані. На відміну від мандрівника, вони не можуть насолоджуватися чудесами природи, тому що їх завжди мучать "тривоги [і] тягар"⁴. Відповідальною за це є просторова локалізація зображених індивідів. Вони перебувають "вдома [...]"⁵, і тому інтегровані в соціальний, культурно сформований та цивілізований порядок, якщо розцінювати місце розташування як метонімію, як загальний та абстрактний соціальний конструкт. Крім того, цей соціальний простір імпліцитно означає виразні суперечливі семантичні ознаки супроти

описаного у першому стовпчику природного простору, *locus amoenus*, що характеризується такими ознаками, як свобода, віталізм завдяки божественній силі та безтурботність, як описано вище. Проте, з точки зору мандрівника, місцевість "вдома"⁶ нагадує *locus terribilis*, семантизований домінуючим тут смутком, а також загальною стагнацією будь-якого руху, який можна інтерпретувати в соціальному сенсі як застигли умови життя, що не дають можливостей для саморозвитку. Замість природної свободи, в якій індивід, згідно ідеї гармонійного стану природи Руссо, здатний жити соціально та матеріально, у домі суспільного устрою індивід страждає від думок про те, як забезпечити дітей та роздобути вдосталь їжі у вигляді хліба⁷. Завдяки цьому описові стають очевидними основні риси соціальної критики Руссо, адже як місце проживання в його топографічній, або хай там як, але матеріально вираженій формі ("вдома"⁸), а також хліб, який символізує матеріальну основу життя та сільське господарство⁹, зображують як матеріальні, так і культурні цінності, які, за словами Руссо, привносять нерівність у суспільство, як описано вище. Через це, згідно Руссо, відбувається, з одного боку, моаральний та етичний занепад суспільства, а також, описаний в цьому стовпчику, відхід від природи і всього природнього, яке зображає первісний стан людини. На противагу природній людині Руссо, яка ні від чого й ні від кого не залежить і немає жодних потреб, ті індивіди, які описані в цьому стовпчику, є частиною соціальної структури, а саме, сім'ї, на що вказують слова "колихати дитину" ("Kinderwiegen"¹⁰). З точки зору Руссо, тут таким чином показано повне заміщення природи через штучний світ (соціальні структури й культуру), результатом чого стає несвобода людини й економічна скрута під тягарем соціальної нерівності, яка підкреслюється за допомогою тієї ж самої турботи про хліб. Внутрішня рима "Brot"¹¹ і "Not"¹², яка, здається, руйнує натхненний мовний потік на формальному мовному рівні¹³, вказує також на притаманній культурі й

Symbole. Metzler 2.Aufl., Stuttgart 2012, S.146f., див. S. 147.

¹ Von Eichendorff, „Der frohe Wandersmann“, S.94 V.1.

² Там само, V. 5.

³ Там само.

⁴ Там само, V. 8.

⁵ Там само, V. 5.

⁶ Там само.

⁷ Там само, V. 7, V. 8.

⁸ Von Eichendorff, „Der frohe Wandersmann“, S.94 V.5

⁹ Див. Hörisch, Jochen: „Brot“, in: Butzer, Metzler Lexikon literarischer Symbole., S.62f., див. ст. 62.

¹⁰ Там само, V. 7.

¹¹ Там само, V. 8.

¹² Там само.

¹³ Див. Kittstein, Deutsche Naturlyrik, S.127.

загальноприйнятий зв'язок між стражданням й життєвою необхідністю. “Ліниві, що вдома лежать” (“Die Trägen, die zu Hause liegen”¹) втратили здатність відчувати красу природи, яка могла б відкритися для них у сьомому рядочку в образі сходу сонця², символі близькості до Бога³, і тим самим втратили зв'язок з Божественним. Але не тому, що вони були ліниві в сенсі відсутності бажання працювати, а радше тому, що у них немає сили вивільнитися з простору, який обмежує їх, довіритися альтернативній можливості життя серед природи і тим самим довіритися Богу, а також відмовитися від мислення, спрямованого на отримання користі в процесі входження до соціальних структур. Для них залишається недоступним досвід пізнання трансцендентної цілісності - Шеллінгової світової душі - в та за допомогою природи. Крім того, їм можна дорікнути ніби-то навіть з християнської перспективи не лише спіритичну бездіяльність, але й обурююче недотримання людського призначення в християнському розумінні⁴, оскільки їх хвилюють лише земні блага і вони таким чином порушують побіжно згадану тут божу пораду з Біблії, яка звучить:

“Через те вам кажу: Не журіться про життя своє що будете їсти та що будете пити, ні про тіло своє, у що зодягнетесь. Чи ж не більше від їжі життя, а від одягу тіло? Погляньте на птахів небесних, що не сіють, не жнуть, не збирають у клуні, та проте ваш Небесний Отець їх годувє”⁵.

У третьому стовпчику натомість описується щасливе життя мандрівника на природі, яке виражається через гармонію людського співу з піснею жайворонка⁶. Якщо під час прочитання звернутися також до Шеллінгової натурфілософії, то тут оприявнюється єдність людського духу й природи, що особливо помітно через прояв суттєвих рис одне одного в обох описаних у цьому стовпчику інстанціях: в природі й людині. Так, з одного боку, такі природні явища, як “струмочки”⁷ набувають

антропоморфних рис, коли “стрибають”⁸, а з іншого боку, людина через свій тотемний, жайворонковий спів стає частиною природи й розчиняється в ній. Цей процес наближення між кінечним і божественною природою раз-по-раз стає можливим лише завдяки співу мандрівника. Мистецтво й тут, якщо дотримуватися поглядів Шеллінга, виступає зв'язуючим елементом і ключом між двома полюсами. “(...) на все горло й повні груди”⁹ виступають тут, з одного боку, як *pars pro toto* людського тіла, а з іншого боку, як романтично-образні шифри, які унаочнюють емоційність людини, через що підкреслюється внутрішня поєднаність між людиною і природою, тобто між людиною і Богом¹⁰. Крім того, жайворонки у Ейхендорфа є символом душі, що здіймається до неба¹¹, що робить процес єднання з природою настільки інтенсивнішим, що можна говорити про входження індивіда в прямий зв'язок з Богом¹². При цьому природа виконує, як і в першому стовпчику, з'єднувальну функцію між обома інстанціями, оскільки вона ілюструє сферу дії Бога, отже, є маніфестацією абсолюту.

Той процес розчинення в природньому просторі, тобто в таємниці самого Бога¹³, продовжує описуватися далі в останньому стовпчику, коли вся відповідальність мандрівника за власне самопочуття повністю передається Богові і тим самим наголошується на суверенності творця¹⁴. Вихідною точкою тут є протиставлення людини й природи: оскільки Бог займається природою, “(хоче) її зберегти”¹⁵ і розглядає її як, доступну для чуттєвого сприйняття, репрезентацію свого власного творіння, до якого належить також і людина, то цілком логічним є, що останній повністю покладається на волю Божу, коли вирушає в подорож серед природи й зливається з нею. Отже, таким чином описується ультимативна відмова від цивілізації та культури, бо вчинки мандрівника діаметрально протилежні до вчинків людей, які не рухаються в межах природнього мікрокосмосу, а натомість залишаються статичними вдома та турбуються про земні

¹ Von Eichendorff, „Der frohe Wandersmann“, S.94 V.5.

² Там само, V. 7.

³ Див. Pietsch, Stephanie: „Morgen“, in: Butzer, Metzler Lexikon literarischer Symbole, S.274f., див. ст. 2745.; крім того, схід сонця символізує у Ейхендорфа експліцитно божественну епіфанію, яка дарує віруючому приємні переживання (див. Kittstein, Deutsche Naturlyrik, S.127).

⁴ Див. Kittstein, Deutsche Naturlyrik, S.127.

⁵ Біблія в пер. Івана Огієнка. Від Матвія 6:25, 26.

⁶ Див. Von Eichendorff, „Der frohe Wandersmann“, S.94 V.10-12

⁷ Там само, V. 9.

⁸ Там само.

⁹ Там само, V. 12.

¹⁰ Див. Kuhnle, Till R.: „Beust“, in: Butzer, Metzler Lexikon literarischer Symbole, S.64f., див. ст.64

¹¹ Kittstein, Deutsche Naturlyrik, S.126

¹² Там само.

¹³ Там само, ст. 125.

¹⁴ Див. Von Eichendorff, „Der frohe Wandersmann“, S.94 V.13, V 16.

¹⁵ Там само, V. 16.

блага. В розумінні Руссо людина таким чином повертається до своїх природніх витоків, які в Ейхендорфа можна знайти лише у зв'язку з природою, мистецтвом і Богом.

Висновок

Можна підсумувати, що природа зображується у вірші Ейхендорфа як ідеальний, вітальний і динамічний простір, у якому індивід може прожити щасливе життя. Все природнє описується як творіння Боже і, будучи пронизаним тим таки божественним порядком, пропонує мандрівникові альтернативу сімейному домашньому затишку як частини культурного простору суспільства. У творах Ейхендорфа ліричному Я вдається створити натурфілософську єдність з природою, оскільки мандрівник сприймає її як чуттєво доступну маніфестацію божественної сили, а отже розуміє як медіума-посередника між ним та Богом, звертається до неї і віддає свою долю повністю в руки Бога. Важливе значення для цього процесу наближення є мистецтво співу й гри на скрипці, які, за Шеллінгом, є ключем для досягнення усєї цілісності космосу. Завдяки цьому для мандрівника, який водночас є митцем, метафізичні взаємозв'язки, і він здатний проникнути в сутність природньої сфери як ідеального, навіть досконалого життєвого простору. Творчість Ейхендорфа ніби на імпліцитному рівні оприявнює зв'язки з філософією Руссо, коли природній простір експліцитно зображується як протилежний полюс до домашнього затишку, якщо скористатися словами Руссо, то як результат цивілізаторської культури, в межах якої людини перебувають без зв'язку з природою.

Переклад з німецької Миколи Лінісівіцького та Марії Щипанської

Wirklich ein revolutionäres Kinderbuch? Zu Bertolt Brechts „Die drei Soldaten“ (1931/32)

Obwohl für Brecht selbst sehr bedeutsam, ist der Zyklus *Die drei Soldaten*, wie seine gesamte Dichtung für Kinder, in der Forschung bisher zu sehr vernachlässigt worden. Auch um die Form des Werkes hat man sich so gut wie nie gekümmert. Sie ist aber außerordentlich wichtig, weshalb zunächst einige wenige gattungstheoretische Erläuterungen notwendig sind, um einen Zyklus von einer einfachen Sammlung von Gedichten zu unterscheiden. Bis heute werden beide Begriffe oft synonym verwendet, was falsch ist. Bei den Beschreibungen zyklischer Gebilde werden diese oft in Analogie zu geometrischen Gebilden gesehen. So haben Zyklen über einen Fokus, einen thematischen Mittelpunkt, zu verfügen, um den sich die einzelnen Teile auf ihn verweisend drehen; so wie sie auch einander zu kommentieren haben.¹ Eine „Gerundetheit“ zeichnet überdies den Zyklus aus, da sein Ende auf den Anfang zu deuten habe. Neuere Definitionen lösen sich von symmetrisch-mathematischen Begriffen, von der Vorstellung, dass der Zyklus ein wohlproportionierter Bau ist und betonen das Prozesshafte seiner Entstehung: Zyklisierung erscheint aus diesem „modernerem“ Blickwinkel als literarisches Verfahren,² dem auch inhaltliche und formale Anachronismen eigen sein können. Dennoch sind die einzelnen, selbstständigen Glieder, also die Gedichte, Teil eines größeren Ganzen,³ selbst wenn diese Teile zueinander in einem Spannungsverhältnis stehen können.⁴

Allen Definitionen des lyrischen Zyklus ist eigen, dass es bei der Rezeption einen vom

Autor intendierten „Mehrwert“ zu geben habe.⁵ Dieser hat eindeutig über den Gewinn, den das einzelne Glied, das durchaus selbstständig lesbare Gedicht, erbringe, hinauszugehen. Bezieht man dies konkret auf *Die drei Soldaten*, so scheint Interpretationspotenzial verschenkt, wenn man davon ausgeht, dass es sich lediglich um ein Gebilde, das aus aneinandergereihten Episoden besteht, es sich um eine lose „zusammengesetztes Erzählgedicht“⁶ handelt. Das sind die *Drei Soldaten* bestimmt; und man kann die Einzelgedichte gewiss auch für sich lesen. Die Frage jedoch, ob es darüber hinaus nicht auch Isotopieketten, anderweitige zyklische Verklammerungen gibt, die einen solchen interpretatorischen Mehrwert ausmachen, sollte zumindest im Raume stehen.

Offen hingegen bleibt in der Forschung, ob es sich bei Zyklen um eine eigene Gattung handelt, da diese nach konstruktivistischen Theorien als „aus der Interaktion von Erkenntnissubjekt und zu erkennendem Objekt erwachsenes Konstrukt“⁷ gilt. Das relativiert allerdings nicht die Tatsache, dass der Zyklus in der Literaturgeschichte ein komplexes Phänomen darstellt, dem in den letzten Jahrzehnte in ansteigendem Maße das Interesse der Forschung galt.⁸

An *Die drei Soldaten*, Brecht selbst nannte dieses Werk als sein einziges „Kinderbuch“, arbeitete er zwischen 1929 und 1932, also in der Zeit, in der er sich, was bedeutsam ist, auch intensiv mit der Gattung des Lehrstücks befasste und unter anderem die Fassungen der *Maßnahme* entstanden. George Grosz schaffte 25 Illustrationen zu dem Werk, von dem Brechts ich eine große Breitenwirkung erhoffte, zu der es nie kommen sollte.⁹ Die Idee zu einem illustrierten Kinderbuch war nicht neu; bereits für seinen Sohn Frank hatte er eines geschaffen, illustriert von Caspar Neher, das nie in Druck gehen sollte und verschollen ist.

Im Gegensatz zu diesem, das ja für das Kleinkind bestimmt war, allerdings ist festzustellen, dass das Kinderbuch *Die drei Soldaten* kein Kinderbuch ist, sondern die Kontrafaktur eines solchen. Es ist so wie bei dem

¹ Vgl. Müller, Joachim: Das zyklische Prinzip in der Lyrik. In: Germanisch-romanische Monatsschrift 20-1932, 1/2, S. 1-20, hier S. 1-3.

² Vgl. Ulbrecht, Siegfried: Das literarische Verfahren der Zyklisierung in der Germanistik. In: Weimarer Beiträge 54-2008, S. 612-623, hier S. 612; Graf, Daniel: Wiederkehr und Antithese. Zyklische Kompositionen in der Lyrik Ingeborg Bachmanns. Heidelberg 2011, S. 20.

³ Vgl. Metzler-Lexikon Literatur. Begriffe und Definitionen. Hrsg. von Dieter Burdorf, Christoph Fassbender und Burkhard Moennighoff, 3. Aufl. Stuttgart 2007, S. 844.

⁴ Vgl. hierzu: Schnitzler, Günter: Zyklische Prinzipien in Dichtung und Musik am Beispiel von Heines *Lyrischem Intermezzo* und Schumanns *Dichterliebe*. In: Übergänge: Zwischen Künsten und Kulturen. Internationaler Kongress zum 150. Todestag von Heinrich Heine und Robert Schumann. Hrsg. von Henriette Herwig u.a. Stuttgart 2007, S. 321-326, hier S. 321.

⁵ Vgl. Seng, Joachim: Auf den Kreis-Wegen der Dichtung. Zyklische Kompositionen bei Paul Celan in den Gedichtbänden bis *Sprachgitter*. Heidelberg 1998, S. 28.

⁶ Vgl. Kaulen, Heinrich: *Die drei Soldaten*. In: Brecht-Handbuch, Bd. 2. Lyrik. Hrsg. von Jan Knopf Stuttgart, Weimar 2001, S. 191-196, hier S. 192.

⁷ Vgl. hierzu: Hempfer, Klaus W.: Gattungstheorie. München 1973, S. 125.

⁸ Vgl. hierzu den Forschungsbericht von Ulbrecht, besonders S. 614-617.

⁹ Vgl. hierzu ausführlich: Kaulen: *Die drei Soldaten*, S. 191.

Kleinen Lied aus dem Jahr 1917: Brecht benutzt Elemente, der Kinder- und Jugendliteratur, um sie bei „Erwachsenendichtung“ anzuwenden, obwohl er selbst hoffte, dass das Buch von Kindern zumindest unter Anleitung eines erwachsenen Lesers gelesen und verstanden werden könne.¹ Dieser solle also das Kind auf der Basis seiner Lebensweisheit oder, bescheidener formuliert, seines Erfahrungsvorsprungs führen, es didaktisch anleiten und es so zu selbstständigen Denken anleiten. Beim *Kleinen Lied*, in dem es um Alkoholkonsum geht, hat die Anwendung spezifischer Formen von Kinderdichtung durchaus humoristische Wirkung. Dem grotesken Inhalt der *Drei Soldaten* und dem sich dort sukzessiv steigernden Barbarismus hingegen verleiht die schnoddrig wirkende Kinder- bzw. Jugendsprache eine sehr eigene Eindringlichkeit. Brecht bedient sich

„im Blick auf seine Zielgruppe paarweise gereimter Zweizeiler mit simplen Satzmustern, die ihm aus der Tradition des Knittelverses und besonders aus den populären Bildergeschichten für Kinder vertraut gewesen sind.“²

Kaulen führt dies noch weiter aus, und ihm ist uneingeschränkt Recht zu geben, wenn er zu der Erkenntnis gelangt, dass das wesentlich Neue dieser Art von Kinderliteratur, wenn es denn welche wäre, tatsächlich das radikale Aufbrechen des traditionellen Kindheitsbildes sei:

„An keiner anderen Stelle seines Oeuvres hat der Autor das herkömmliche Kindheitsideal, die Vorstellung von der Kindheit als einem befriedeten Schonraum und die darauf gegründeten Prinzipien der Erziehung zu Gehorsam und Unterordnung, so schonungslos in Frage gestellt wie in diesem allegorischen Lehrgedicht. Dieses neue, kritische Kindheitskonzept bleibt für alle seine weiteren Arbeiten für junge Leserinnen und Leser im Prinzip bestimmend.“³

Dennoch, Brecht irrte wohl bei dieser Zielgruppe bzw. er überschätzte sie. Sein beinahe idealistisch anmutendes Vertrauen in die Wahrnehmungsfähigkeit und die Wissbegier von Kindern scheint ein wenig realitätsfern. Bezogen

auf den heutigen Schulunterricht ist dieses Kinderbuch nicht verwendbar; allenfalls im Deutschunterricht der Oberstufe eines Gymnasiums. Die ist der Komplexität seiner Gedichte geschuldet und der Tatsache, dass er in diesen die „kinderliterarischen Konventionen“⁴ auch zunehmend hinter sich ließ. Es handelt sich um eine Kontradiktion, möglicherweise um eine solche wider Willen, deren größter Wert tatsächlich darin besteht, traditionelle Vorstellungen idealer Kindheit zu hinterfragen und deren Verführungspotenzial offen zu legen. Heranwachsen vollzieht sich nicht in einem Elfenbeinturm; sondern in einem sehr fragilen Raum, in den die Realität, so wie Brechts sie grotesk und überspitzt darstellt, permanent hineinzubrechen droht.

Aber, diese Frage drängt sich auf, eine Kontrafaktur welchen Werken gegenüber? Da ließe sich, was Soldatenfiguren in Kinderliteratur betrifft, ein sehr konkretes nennen, den Kriegs-Struwwelpeter von Karl. E. Olszewski, nämlich. Das Werk erschien 1915, bildet eine Art von Kriegsversion von Hoffmanns *Struwwelpeter* von 1845 und will die Kriegsbegeisterung der deutschen Jugend schüren. Unartige, freche Kinder werden mit den Feinden Deutschlands identifiziert, sie stellen sie dar. Dem gegenüber steht der deutsche Held, der „Bombenpeter“, der tapfer und stark ist und den „Heldentod“ fürs Vaterland in Kauf nimmt ohne diesen zu hinterfragen.⁵ Anhand dieses Beispiels wird klar, dass Brechts *Die drei Soldaten* etwas völlig anderes sind, fraglich bleibt deren Rezipierbarkeit von Kindern dennoch.

Eingeräumt sei, dass es zum Themenkomplex, ob solcherlei Dichtung wie *Die drei Soldaten* für den Unterricht geeignet sei, auch andere Stimmen gibt. Wann sollten Kinder beginnen, sich Gedanken zu grundlegenden Fragestellungen wie denen nach Krieg und Frieden zu machen, wenn nicht schon während der Schul-, auch Grundschulzeit. Zwar genießt die heutige Generation den Luxus, sich allenfalls spielerisch mit der Thematik beschäftigen zu müssen, aber ist diese Entwicklung nicht gerade der Tatsache geschuldet, dass die Generationen vor ihnen sich immer wieder und eindringlich mit den verheerenden Auswirkungen realer Kriege auseinandersetzen mussten und entsprechende Konsequenzen gezogen haben. Es ist eine schwierige Gewissensfrage, die bis heute noch

¹ Vgl. Brecht, Bertolt: Große Berliner und Frankfurter Ausgabe. Hrsg. von Werner Hecht, Jan Knopf, Werner Mittenzwei und Klaus-Detlef Müller. Berlin, Weimer, Frankfurt/Main 1988-2000 (im Folgenden abgekürzt: GBA), 14, S. 498.

² Kaulen: *Die drei Soldaten*, S. 192.

³ Ebd., S. 195.

⁴ Ebd.

⁵ Vgl. hierzu ausführlich: Demm, Eberhard: Deutschlands Kinder im Ersten Weltkrieg. Zwischen Propaganda und Fürsorge. In: Militärgeschichtliche Zeitschrift 2001-60, 1, S. 56.

nicht hinreichend geklärt wurde, in welchem Alter Kinder auch mit Schrecken und Gräuel konfrontiert werden dürfen und welchen Nutzen eine solche Konfrontation für die Meinungsbildung mit sich bringen könnte.

Der Forschungsstand zu *Die drei Soldaten*, denen – Heinrich Kaulen ist diesbezüglich uneingeschränkt Recht zu geben¹ – bis heute, wie gesagt, zu wenig Aufmerksamkeit geschenkt wurde, ist in verschiedener Weise überholt, auch jenseits der gattungsspezifischen Frage, ob es sich um einen Zyklus handele oder nicht. Das Motiv der drei Soldaten sei, so Lyon bereits 1976, wohl von Rudyard Kiplings Kurzgeschichten-Sammlung *Soldiers Three* angestoßen,² die, so Mazumdar, auch andere Werke Brechts inspirierten.³ Dem hält Kaulen entgegen, dass, berücksichtigt man die Figurenkonstellation, auch der Roman *Drei Soldaten* von John Dos Passos aus dem Jahr 1929 eine Anregung gewesen sein könnte.⁴ Letztlich mag dies nicht zu entscheiden sein. Dass der junge Brecht Kipling las, ist seit Lyons grundlegender Untersuchung bekannt, und auch das Werk Dos Passos wird gewiss nicht gänzlich an ihm vorbei gegangen sein.

Es gibt jedoch eine weitere, sehr konkrete Spur, die zurück zu den frühesten Dichtungen Brechts führt und zwar zu den vermeintlich nationalistischen Beiträgen, die er seit 8. August 1914 für zwei Augsburger Tageszeitungen schrieb. Hier heißt einer der ersten, am 19. September 1914 erschienen, *Die Rose!*, ein Text, der nicht in der großen kommentierten Ausgabe der Werke Brechts enthalten ist, weil er lange verschollen war und erst vor einem guten Jahrzehnt bei genaueren Recherchen im Zeitungsbestand der Staats- und Stadtbibliothek Augsburg wiederentdeckt wurde; Lyon und Kaulen konnten ihn also bei ihren Untersuchungen möglicher Quellen für *Die drei Soldaten* nicht kennen.

Erzählt wird die Geschichte von drei Soldaten im Kriegseinsatz: „Drei bayerische Soldaten lagen in einer stürmischen Herbstnacht hoch im Osten auf Wacht.“⁵ Sie befinden sich an der Ostfront, frierend, lethargisch, ohne recht zu wissen, wie sie überhaupt in den Krieg gerieten. Zum beschriebenen Zeitpunkt haben sie bereits

Kampferfahrung gesammelt; Feinde, Menschen haben sie umgebracht, wie das blutbeschmierte Bajonett verrät, das einer trägt als sei es ein Makel, das Kainsmal. Dieses Mal trägt im Alten Testament Kain, der seinen Bruder Abel erschlug und damit die Gemeinschaft zwischen Mensch und seinem Schöpfergott aufhob. Dafür wurde er mit einem Zeichen „gebrandmarkt“. ⁶ So ist es auch den drei Bayern an russischer Front ergangen: Denn sie haben eben keine Heldentaten begangen, sondern solche, die drohen, ihnen ihre Identität als Mensch zu rauben. Selbst wenn sie ihre Selbstanalyse in derben bayerischen Dialekt fassen, wirkt sie, unter dieser humoristischen Oberfläche, äußerst eindringlich: „Mir verkemma ganz. Toadschlan tua ma, brenna tua ma ... Nix wia Bluat und Leichn seah ma. Mir hamm koa Herz meah, bis mir hoamkemma.“⁷

Im Folgenden macht Brecht dann aus der Geschichte eine rührselige Posse, indem er einem der drei Soldaten einen Brief aus der bayerischen Heimat von seiner Verlobten mit einer Rose zukommen lässt, die ihn zu Tränen rührt. Man könnte das, wenn man will, als eine Art von Durchhalteappell verstehen, weshalb der Text wohl gedruckt werden konnte. Dem, der genauer hinschaut, offenbart sich jedoch rasch die Trostlosigkeit der Szenerie, zumal Brecht die Rose auch noch explizit als „unnütz“⁸ bezeichnet. Mit diesem einen Adjektiv bricht er die Textebene des von ihm erwarteten Nationalismus. Denn selbst wenn die Rose den Soldaten zum Weinen bringt, ändert sie ja nichts an seinem Elend und an der bedrohlichen Situation, die es als äußerst zweifelhaft erscheinen lässt, dass er die Absenderin der Rose jemals wiedersehen wird. Mithin handelt es sich um eine groteske Farce, die eher dazu geeignet ist, den Kampfeswillen des deutschen Frontsoldaten zu unterminieren als zu stärken.

Genau an diese Szenerie mit ihrer bedrückenden Atmosphäre schließt das erste Gedicht aus *Die drei Soldaten* an, so eindeutig, dass kaum ein Zweifel bestehen kann, dass Brecht der eigene frühe Zeitungsbeitrag noch präsent war, als er begann, dieses vermeintliche „Kinderbuch“ zu schreiben. Auch die diese drei Soldaten aus Brechts Schaffen der frühen dreißiger Jahre befinden sich, ohne es recht zu bemerken, plötzlich im Krieg:

Diese drei Soldaten
Waren in den Weltkrieg geraten

¹ Vgl. Kaulen: *Die drei Soldaten*, S. 194.

² Vgl. Lyon, James K.: Bertolt Brecht und Rudyard Kipling. Frankfurt/Main 1976, S. 95f.

³ Vgl. Mazumdar, Shaswati: Brecht: Der Umgang mit der indischen Kolonialgeschichte. Eine Studie zur Konstruktion des Anderen. Würzburg 1998, S. 115.

⁴ Vgl. Kaulen: *Die drei Soldaten*, S. 194.

⁵ Brecht, Bertolt: „Wie ich mir aus einem Roman gemerkt habe...“ Früheste Dichtungen. Hrsg. von Jürgen Hillesheim. Frankfurt/Main 2006, S. 157.

⁶ Vgl. Gen 4,1-16.

⁷ Brecht: „Wie ich mir aus einem Roman gemerkt habe...“, S. 158.

⁸ Ebd.

Ohne daß man sie fragte, ob sie auch wollten
Eigentlich wußten sie gar nicht, was sie da
sollten!¹

Allerdings handelt es sich, im Vergleich zum
Zeitungsbeitrag vom Herbst 1914, um eine
gänzlich andere Situation. Saßen die drei Soldaten
nach wenigen Wochen Krieg allein in ihrem Elend
im Regen und befürchteten zu verrohen, so nähern
sich die Soldaten im „Kinderbuch“ dem Ende des
Krieges nachdem sie vier Jahre Fronteinsatz hinter
sich haben. In großer Stringenz denkt Brecht die
Situation von einst weiter: Klar ist den Soldaten
geworden, wer den Krieg verursachte und, was als
Introduktion des Zyklus noch wichtiger ist, ihr
Verrohungsprozess ist nun abgeschlossen:

Als nun kam das vierte Jahr
War es ihnen offenbar
Daß es ein Krieg der Reichen war
Und daß die Reichen den Krieg nur führten
Damit die Reichen noch reicher würden.

Die Drei hatten längst aufgehört, sich zu schämen
Und sich irgendetwas übelzunehmen
[...]
Denn sie hatten beschlossen, jetzt alle zu
erschießen
Die sich etwas gefallen ließen
Und es gab da viele, die nicht zu mucksen wagten
Und zu allem Ja und Amen sagten
Und die mußten eben alle erschossen werden
Damit man sich endlich auskannte auf Erden.
Und so führten diese Drei
Einfach weiter die Schlächtere.²

Gewiss, die erzählende Instanz gibt alleine den
Reichen die Schuld, den Krieg verursacht zu
haben, um ihr Kapital zu maximieren. Insofern ist
es nachvollziehbar, dass Kaulen den *drei Soldaten*
eine „revolutionäre Grundhaltung“ unterstellt.³
Dazu würde eine zweite Quelle aus dem Werk des
frühen Brecht, bzw. ein Werk passen, das er mit
diesem „Kinderbuch“ ganz offensichtlich
ebenfalls „weiterdenkt“, nämlich die berühmte
Legende vom toten Soldaten.⁴ Sie entstand nach
April 1917, und wie bei *Die Rose!* gibt es sogar
beinahe wörtliche Anschlüsse; so als wollte
Brecht bewusst verdeutlichen, dass er Motive von
einst aufnimmt, in diesem Fall auf ein Gedicht
zurückgreift, das während der Weimarer Republik
in vielen Kabarettprogrammen präsent gewesen
war, zu Brechts Berühmtheit beigetragen und ihn

frühzeitig in Opposition zu den erstarkenden
Nationalsozialisten gebracht hatte. In einem
grotesken Totentanz-Szenario, das zudem die
traditionelle Heldenlegende auf den Kopf stellt,
führt Brecht einen gefallenen deutschen
Frontsoldaten vor, den die Repräsentanten des
wilhelminischen Deutschland, Staatsdiener,
Klerus, aber eben auch „Reiche“, wieder
ausgraben, notdürftig Instand setzen, als „k.v.“,
also „kriegsverwendungsfähig“ erklären, um ihn
zurück zur Front zu schicken.

Und als der Krieg im fünften Lenz
Keine Hoffnung auf Frieden bot
Da zog der Soldat seine Konsequenz
Und starb den Heldentod.⁵

Dies ist der Anfang der *Legende vom toten
Soldaten*, der dem bereits zitierten Ausschnitt des
ersten Gedichts der *drei Soldaten* auffallend
deutlich entspricht. Doch es gibt noch weitere,
teilweise wörtliche Entsprechungen: Wenn es
heißt,

Der Krieg war vielen wunderbar
Aber einmal war er gar⁶
Und
Das Elend war ganz riesig schon,
Da kam eines Tages eine Kommission⁷,

und dann ein komplettes Gedicht des
„Kinderbuchs“ dem Thema *Die drei Soldaten und
die Medizin* gewidmet ist, dann ist die *Legende
vom toten Soldaten* nicht nur tangiert, sondern
nicht in *Die drei Soldaten* geradezu eingewoben:

Der Krieg war aber noch nicht gar⁸

Und:
Da kam des Nachts eine militär-
ische ärztliche Kommission [...]
Es zog die ärztliche Kommission
Zum Gottesacker hinaus⁹.

Das sind derart offenkundige Entsprechungen,
dass sie der Brechtforschung nicht hätten
verborgen bleiben dürfen. Dass sie dennoch
niemandem auffielen oder sie nicht als wichtig
genug erachtet wurden, ist allenfalls erklärbar mit
Kaulens Feststellung, dass man den Zyklus eben
bis in die neuere Zeit in der Wissenschaft fast
komplett ignoriert habe. Brecht stößt den

¹ GBA 4, S. 68.

² Ebd., S. 68f.

³ Vgl. Kaulen: *Die drei Soldaten*, S. 191.

⁴ Vgl. GBA 11, S. 112-115.

⁵ Ebd., S. 112; in anderer Variante auch „vierter Lenz“.

⁶ Ebd. 14, S. 68.

⁷ Ebd., S. 70.

⁸ Ebd. 11, S. 112.

⁹ Ebd.

kundigen Leser von *Die drei Soldaten* geradezu mit der Nase auf die *Legende*.

Der Zyklus nun wendet sich, in Abwandlung der *Legende* und dem noch früheren Zeitungsbeitrag *Die Rose*, der Frage zu, was denn aus den Soldaten wird, die den Krieg überleben und kommt letztlich zu dem Ergebnis, dass diese eigentlich nicht besser dran sind als die Gefallenen, möglicherweise gar, nach ihrem Verrohungsprozess, noch schlimmer: Sie sind zu Bestien geworden, wie dreizehn Gedichte, die dem ersten noch folgen, erweisen.

Doch die *Legende vom toten Soldaten* gehört gleichfalls zu denjenigen Werken Brechts, die über einen doppelten Boden verfügen. Ihre Anregungen fand sie nicht nur im allgemeinen wilhelminischen Kriegswahn, dem entfesselten deutschen Nationalismus, sondern im Kriegsschicksal Caspar Nehers, des Freundes Brechts, der gleichfalls fast vier Jahre an der Front verbrachte, einmal verschüttet, also, in der Bildlichkeit der *Legende*, „begraben“ war, gerettet, also „ausgegraben“ werden konnte, um, notdürftig saniert und trotz seines Traumas, erneut in den Krieg geschickt zu werden. Solcherlei Barbarismus brachte die deutsche Kriegspolitik und deren Exponenten hervor, sie sind abscheulich; insofern scheint die *Legende vom toten Soldaten* ihrer Intention nach deckungsgleich mit dem späteren „Kinderbuch“ *Die drei Soldaten*, das ja angeblich eindeutig revolutionärer Tendenz sei. Doch die *Legende* wurde von Brecht auch in die Kriegsheimkehrer-Komödie *Trommeln in der Nacht* integriert, und hier warnt sie – es wurde schon erwähnt – vor einer Vereinnahmung durch die Räterevolution, die in letzter Konsequenz nicht weniger barbarisch als der deutsche Kriegswahn ist. Vor jeglicher Beschlagnahmung des Einzelnen durch politische Ideologien nämlich warnt das Gedicht, es ist in vielfältiger Weise anwendbar, ambivalent eben, doppelbödig.¹

*

Wenn das „Kinderbuch“ aus den frühen Dreißigern nun derart eindeutig in der Tradition dieser frühen, allgemein kriegs- bzw. ideologiekritischen Werke steht, dann drängt sich die Frage geradezu auf, ob es hier nicht auch mehrere Interpretationsebenen gibt bzw. ob Brecht nun vielleicht wirklich eindimensional und damit ästhetisch weniger raffiniert geworden sei; im Dienste des Kommunismus möglicherweise, dem er sich ja angeblich seit 1926 zunehmend

¹ Vgl. hierzu ausführlich: Hillesheim: „Ich muß immer dichten“. Zur Ästhetik des jungen Brecht. Würzburg 2005, S. 204-211.

angenähert habe, hätte er dann eine Lehrer verbreitet, die „mit den Händen zu greifen“² sei.

Nehmen wir die Handlung des dreigeteilten Werks näher in den Blick: Jene drei Soldaten, die also den von den Kapitalisten angezettelten Krieg überlebten, durch ihn jedoch verroht waren, machen sich nach der Exposition, in der der Krieg als kapitalistischer Auswuchs beschrieben wird, auf, weiter Krieg zu führen. Wut, sich dem Krieg nicht verweigert zu haben, treibt die Soldaten an; eine Erkenntnis, die in einen entfesselten Aktionismus mündet. Darüber hinaus geht ihre Verrohung einher mit einer psychischen Deformierung, die dazu führt, dass sie den Krieg, dessen Ende sie verpasst haben, als „wunderbar“ empfinden: Gewalt und Barbarei sind positiv konnotiert, der Wille zu ihrer Ausübung zu Wesensmerkmalen der drei Soldaten geworden. Jedoch werden die Soldaten abstrahiert, zu „allegorischen Demonstrationsfiguren“, die an Dürers apokalyptische Reiter erinnern:³

Also waren die drei unsichtbar geworden
Aber darum hören sie nicht auf mit dem Morden.
Sie waren durchsichtig ganz und gar
Doch durch sie sah man durch, was dahinter war.⁴

Acht episodenhafte Folgen schließen sich an, die die Missstände der Weimarer Republik anprangern, mit dem Ergebnis, dass diese sich vom Krieg kaum unterscheidet. Der Krieg ging also weiter, der Versailler Vertrag besiegelte einen Scheinfrieden, der zwar das wilhelminische Deutschland hinwegfegte, aber keineswegs zu sozialer Gerechtigkeit und so zu gesellschaftsinternem Frieden führte. Die Soldaten erkennen sehr wohl die Not, von der Wohnungsnot bis zum Hunger,⁵ doch sie erschießen nicht diejenigen, die sie verschulden, sondern die Opfer.

Dann gelangen die drei Soldaten nach Moskau, und dort ist alles anders.
Da war wohl Elend noch vorhanden
Aber niemand war damit einverstanden.⁶

Denn hier herrscht offensichtlich die richtige Ideologie, die durchaus wehrhaft ist. Ihre Anhänger tun nämlich etwas, um die Verhältnisse zu ändern. Dazu gehört, dass sie die drei Soldaten,

² Vgl. Pape, Walter: Das literarische Kinderbuch. Studien zur Entstehung und Typologie. Berlin, New York 1981, S. 94.

³ Vgl. Kaulen: *Die drei Soldaten*, S. 192.

⁴ GBA 14, S. 71.

⁵ Vgl. ebd., S. 73f., 77.

⁶ Ebd., S. 89.

die schlimmstes Elend verkörpern, verhaften und hinrichten; erschossen werden sie, öffentlich, demonstrativ, auf dem „roten Platz“. Damit erklären sie sich, für den Leser überraschend, einverstanden.

Sie schrien noch mitten im Erschießen
Daß sie sich´s gerne gefallen ließen.¹

Die drei Soldaten sehen ein, dass sie, obwohl ohne ihre eigene Schuld durch den Krieg zu Bestien geworden, nicht in die Gesellschaft gehören. Ihre Hinrichtung bringt ihnen Ruhe, Frieden, gleichzeitig stellt sie eine weitere Station hin zur „klassenlosen Gesellschaft“, zur „Diktatur des Proletariats“ dar. Geradeaus „vorwärts“ geht es in der Sowjetunion, hin zum besseren Menschen, zur besseren Gesellschaft. Eine Utopie beginnt, sich zu verwirklichen.

Dieses Ende, so Kaulen, stehe für einen „militanten revolutionären Optimismus“, dem Brechts eigener dieser Zeit entspräche.² Ist das wirklich so einfach? An dieser Stelle ist zur Frage nach der Gattung der *Drei Soldaten* zurückzukommen. Ist es eine Sammlung von Gedichten, ein „Erzählgedicht“ oder vielleicht doch ein lyrischer Zyklus? Dieser hat, neben anderen Kriterien, an seinem Ende in einer gewissen Rundung auf den Anfang zu verweisen. Dies realisiert Brecht in *Die drei Soldaten* in sehr eindeutiger Weise durch das Motiv des Mordens durch Erschießens. Im Krieg wird erschossen. Wie heißt es lapidar in der 1921/22 entstandenen *Ballade von den Soldaten*? „Das Schießgewehr schießt und das Speißmesser speißt.“³ Das ist nun einmal so. Die drei Soldaten, die das Ende des Krieges nicht bemerkten, weil sich eigentlich ja auch nichts zum Besseren gewendet hatte, internalisieren dieses Schießen, Verwüsten, Zerstören als Lebensmotto, das zunehmend mit ihnen selbst identisch wird. Dass sie am Schluss selbst erschossen werden, wenn auch „eivernehmlich“, bedeutet, dass sie mit der gleichen Gewalt, mit den gleichen Mitteln eliminiert werden, mit denen sie, obwohl unschuldig, als Menschenmaterial in den Krieg geschickt und dort deformiert, Unheil über die Menschheit brachten.

Das Motiv des Erschießens ist ein zykluskonstituierendes Merkmal, das, einmal mehr, ein andermal weniger direkt, alle Gedichte verbindet und am Schluss auf den Beginn von *Die drei Soldaten* verweist. So stellt sich dringlich die Frage, ob man die Folgen des Krieges, die

Missstände der Weimarer Republik, tatsächlich mit jenen Mitteln ausmerzen kann, die doch für die drei Soldaten kennzeichnend sind, nur, weil sie nun unter dem Zeichen einer neuen Ideologie oder Utopie stehen. Denn es wird ja weitergeschossen. Die Soldaten mögen durch das Erschießen erlöst sein von sich selbst, aber diejenigen, die sie erschießen, begehen ja gleichfalls eine Barbarei, eine Mordtat, die nicht alleine deshalb „gut“ sein kann, nur weil sie im Interesse der Ziele des Kommunismus zu stehen scheint.

Alles also fängt von vorne an, und damit gelangt man wieder bei Brechts weltanschaulichem, durchaus lebendzugewandtem Pessimismus an, der die Gedichte der *Hauspostille* prägt, und bei seiner intensiven Nietzsche-Rezeption der frühen Zeit. Die vermeintliche progressive Perspektive, dass der Kommunismus zu Besserem führe, wird gebrochen, das unterstellte lineare Geschichtsmodell durch ein zyklisches, ein solches „ewiger Wiederkehr des Gleichen“, auch des Leides, unterminiert. Hier entsprechen sich Inhalt und Form, philosophischer Hintergrund und die „gerundete“ literarische Gattung, der Zyklus. Die Annahme, dass Brecht ernsthaft geglaubt haben könnte, die „kalte Welt“ der *Hauspostille* könnte von der sozialistischen Utopie erwärmt, ihre „leeren Himmel“ gefüllt werden, ist naiv. So wie die *Legende vom toten Soldaten* am Schluss auf den Anfang zeigt, -

Doch der Soldat, so wie er´s gelernt,
Zieht in den Heldentod⁴ -

ist es auch mit den drei Soldaten. Im Zyklus zunehmend abstrahiert, entindividualisiert, repräsentieren sie nicht nur drei Varianten allgemeinen Elends und entfesselter Gewalttätigkeit, sondern auch das Soldatentum an sich, das nun einmal aus Marschieren und Schießen besteht. Die Männer haben, auch vor ihrer Allegorisierung im zweiten Gedicht des Werks, keine Eigennamen; wie der Ausgegrabene in der *Legende*. Ihr fast jauchzendes Einverständnis mit der eigenen Eliminierung ändert an diesem Prinzip nichts.

Völlig zutreffend bringt Kaulen dieses Einverständnis mit dem zeitnah entstandenen Lehrstück *Die Maßnahme* in Verbindung.⁵ Vielfach als kommunistisches Werk missverstanden, erfolgt auch hier eine Tötung durch Erschießen: Ein junger Genosse, der, im

¹ Ebd., S. 90.

² Vgl. Kaulen: *Die drei Soldaten*, S. 192.

³ GBA 11, S. 98.

⁴ Ebd., S. 115.

⁵ Vgl. Kaulen: *Die drei Soldaten*, S. 193f.

Gegensatz zu den drei Soldaten, mit besten Charaktereigenschaften wie Empathie und Hilfsbereitschaft ausgestattet ist, gefährdet durch seine Spontaneität die Verbreitung der revolutionären Lehrer in China und wird, nachdem der sein Einverständnis dazu erklärt hat, von seinen Genossen getötet und sein Gesicht, das, was ihn zum Individuum macht, in der Kalkgrube ausgelöscht.¹ Das Lehrstück ist flankiert mit Elementen der christlichen Passion, seien es Analogien zum Neuen Testament oder Anklänge an die Passionsmusik Bachs, denn es ist eine profanisierte Passion, die der junge Genosse zu durchleiden hat, zum Wohle des Kommunismus. Aus der Erschießung der drei Soldaten folgert Kaulen:

„Die jungen Leser sollen diesen Konflikt und die anderen Konfliktsituationen des Kinderbuchs auf sich selbst übertragen. Als kritischer Stachel bleibt in ihnen der Appell zu eigenem aktivem Handeln zurück.“²

Doch ein fader Geschmack bleibt angesichts dieses Brecht unterstelltem Revolutionsoptimismus. Zu deutlich hatte er sich zuvor auch von linken Utopien distanziert, denkt man, um nur dieses eine Beispiel zu nennen, an den *Gesang des Soldaten der Roten Armee*, eines der verstörendsten Gedichte der *Hauspostille*.³ Wieder geht es um ein Soldatenschicksal und um einen politischen Hintergrund, den sowjetischen nämlich, der sich vom Barbarismus des Ersten Weltkriegs und dessen möglicher Folgen in der Weimarer Republik bestenfalls graduell unterscheidet.

¹ Vgl. GBA 3, S. 78.

² Kaulen: *Die drei Soldaten*, S. 193f.

³ Vgl. GBA 11, S. 48f.

Револьюційна дитяча книга, справді? Про «Три солдати» (1931/32) Бертольта Брехта

Не дивлячись на те, що для самого Брехта цикл «Три солдати», як і вся його поезія для дітей, мала велике значення, в дослідженнях й на сьогодні ними відверто нехтують. Майже ніколи не цікавились також і формою твору. Однак, вона надзвичайно важлива, ось чому спочатку необхідні деякі жанрово-теоретичні пояснення для того, щоб відрізнити цикл від звичайної збірки віршів. По сьогодні обидва поняття вживають як синоніми, що є помилковим. При описах циклових творів вони сприймаються як аналогія до геометричних фігур. А отже, цикли повинні мати у своєму розпорядженні фокус, тематичний центр, навколо якого обертаються окремі частини і вказують на нього, а також коментуючи одна одну.¹ Крім того, округлість вирізняє цикл, оскільки його кінець повинен вказувати на початок. Більш нові визначення відокремлюються від симетрично-математичних понять, від уявлення, що цикл - це пропорційно складена структура і наголошують на процесі його виникнення: циклізація, з «сучасної» точки зору, постає як літературний процес,² якому можуть бути притаманні змістові і формальні анахронізми. Проте окремі, самостійні члени, тобто вірші, це частина більшого цілого³, навіть якщо ці частини можуть бути в натягнутих стосунках одна з одною⁴.

Всім визначенням ліричного циклу притаманне те, що під час рецепції має бути додана «вартість», згідно наміру автора⁵. Вона

однозначно повинна виходити за межі цінності, яку мав би окремий член, тобто вірш, який цілком може бути прочитаний окремо. Якщо пов'язати це конкретно з «*Трьома солдатами*», то, здається, що інтерпретаційний потенціал подарований, якщо виходити з того, що мова йде лише про вільно «складений вірш-розповідь / балада / поема»⁶, про фігуру, яка складається з послідовних епізодів. Безперечно, це про «*Три солдати*»; кожен окремий вірш може читатись сам по собі. Проте, питання, чи на додаток до цього не існують також ізотопічні ланцюги, іншого розміру циклічні поєднання, які становлять таку інтерпретативну додаткову вартість, повинно бути вирішеним.

Відкритим ж у науково-дослідній роботі залишається питання про те, чи, говорячи про цикли мається на увазі жанр, оскільки згідно конструктивістської теорії, «жанр» трактується як «конструкт, який виник у взаємодії суб'єкта пізнання та об'єкта пізнання».⁷ Однак, це не ставить під сумнів той факт, що цикл в історії літератури представляє собою комплексний феномен, якому в останні десятиліття у зростаючій мірі проявляють дослідницький інтерес.⁸

Над циклом «*Три солдати*», який Брехт називав своєю єдиною «дитячою книгою», він працював між 1929-1932-ми роками, отже, в час, коли він, що дуже знаменно, займався жанром повчальної п'єси, в якому виникла драма «*Заходи*». Георг Грос створив 25 ілюстрацій до твору, від якого Брехт очікував широкого впливу, до якого твір ніколи б не дійшов.⁹ Ідея ілюстрованої дитячої книги не була новою; Брехт вже робив таку книгу для свого сина Франка, проілюстровану Каспером Неером; вона не була призначена до друку і вважається загубленою.

На відміну від цієї книги, яка безсумнівно була книгою для дітей, потрібно сказати, що дитяча книга «*Три солдати*» зовсім не дитяча, а антипод такої ж. Це так само як з «*Маленькою піснею*» („*Kleines Lied*“) 1917 року: Брехт використовує елементи дитячої та підліткової літератури, щоб застосувати їх у

¹ пор. Müller, Joachim: Das zyklische Prinzip in der Lyrik. // В щомісячному журналі Germanisch-romanische Monatschrift 20-1932, 1/2, С. 1-20, тут с. 1-3.

² пор. Ulbrecht, Siegfried: Das literarische Verfahren der Zyklisierung in der Germanistik. // Weimarer Beiträge 54-2008, С. 612-623, тут С. 612; Graf, Daniel: Wiederkehr und Antithese. Zyklische Kompositionen in der Lyrik Ingeborg Bachmanns. Heidelberg 2011, С. 20.

³ пор. Metzler-Lexikon Literatur. Begriffe und Definitionen. Вид-во. Dieter Burdorf, Christoph Fassbender und Burkhard Moennighoff, 3. вид. Stuttgart 2007, С. 844.

⁴ пор. до цього ж: Schnitzler, Günter: Zyklische Prinzipien in Dichtung und Musik am Beispiel von Heines *Lyrischem Intermezzo* und Schumanns *Dichterliebe*. In: Übergänge: Zwischen Künsten und Kulturen. Internationaler Kongress zum 150. Todestag von Heinrich Heine und Robert Schumann. Вид-во. von Henriette Herwig u.a. Stuttgart 2007, С. 321-326, тут С. 321.

⁵ пор. Seng, Joachim: Auf den Kreis-Wegen der Dichtung.

Zyklische Kompositionen bei Paul Celan in den Gedichtbänden bis *Sprachgitter*. Heidelberg 1998, С. 28.

⁶ пор. Kaulen, Heinrich: *Die drei Soldaten*. In: Brecht-Handbuch, Т. 2. Lyrik. Вид-во. von Jan Knopf Stuttgart, Weimar 2001, С. 191-196, тут С. 192.

⁷ пор. до цього ж: Hempfer, Klaus W.: Gattungstheorie. München 1973, С. 125.

⁸ пор. до цього ж den Forschungsbericht von Ulbrecht, a same С. 614-617.

⁹ пор. детально тут: Kaulen: *Die drei Soldaten*, С. 191.

«літератури для дорослих», хоча він сподівався, що діти зможуть прочитати і зрозуміти книгу принаймні з допомогою дорослого читача.¹ Він повинен вести дитину спираючись на свою життєву мудрість або, не так пафосно, на позитивний досвід, повчально спрямовувати, і таким чином підводити до самостійного мислення. У *«Маленькій пісні»*, в якій йдеться про вживання спиртних напоїв, використання специфічної форми дитячої поезії має, очевидно, гумористичний характер. Натомість, гротескному змісту *«Трьох солдат»* і варварству, яке поступово зростає, надається особлива проникливість завдяки дитячій та підлітковій мові, яка звучить зухвало. Брехт використовує

«з огляду на його цільову групу римовані парами двовірші з простими реченнями, які стали йому рідними через традицію кніттельверса (тонічно римований вірш; дольник), а особливо з популярних історій в картинках для дітей.»²

Каулен розвиває цю тему ще далі, і з ним можна повністю погодитись, коли він доводить, що істотно нове цього виду дитячої літератури, якби така була, дійсно є радикальне руйнування традиційного уявлення про дитинство.

«В жодному іншому місці своїх творів автор не ставив так жорстоко під сумнів традиційний ідеал дитинства, уявлення про дитинство як умиротворений простір, і засновані на цьому принципи виховання послуху і покорі, як у цьому алегоричному повчальному вірші. Цей новий, критичний концепт дитинства залишається в принципі для всіх його подальших робіт визначальним для молодих читачів.»³

Проте, Брехт, мабуть, помилився з цільовою групою, або переоцінив її. У своїй вірі в спостережливість та допитливість дітей, яка здається дещо далекою від реальності, він скидався майже на ідеаліста. У нинішній шкільній програмі ця дитяча книга не знайде застосування; хіба що лише на уроках німецької мови в старших класах гімназії. Це пояснюється складністю його віршів і тим

фактом, що в них він здебільшого уникав «традиції дитячої літератури»⁴. Йдеться про протиріччя, можливо, навіть про небажане, цінність якого насправді полягає в тому, щоб поставити під сумнів традиційне уявлення про ідеальне дитинство та можливість введення в оману. Дорослішання відбувається не у вежі зі слонової кістки, а в дуже крихкому просторі, в якому реальність, як гротескно та перебільшено зображує Брехт, постійно перебуває під перманентною загрозою розбитися.

Але це питання нав'язується, як антипод до яких творів? Щодо образів солдатів в дитячій літературі, можна назвати один конкретний, а саме *«Штрувельпетер»* Карла Ольшевського. Твір з'явився 1915 року і є військовою версією *«Штрувельпетер»* Гофмана 1845 року і має на меті розпалити захоплення німецької молоді війною. Непристойні, зухвалі діти ідентифікуються з ворогами Німеччини, відображають їх. На протигагу йому стоїть німецький герой, «Бомбенпетер», він сміливий і сильний, без вагань погоджується на «героїчну смерть» заради Батьківщини.⁵ На основі цього прикладу стає зрозуміло, що «Три солдати» Брехта дещо абсолютно інше, проте питання сприймання цього твору дітьми залишається спірним.

Відомо, що є також інші думки на рахунок того, чи підходить така поезія, як *«Три солдати»* для занять. Коли, як не протягом шкільного періоду діти повинні задумуватись про основоположні питання про війну та мир. Хоча сьогоденне покоління насолоджується розкішшю бути зобов'язаним, в кращому випадку, займатись тематикою в ігровій формі, але цей розвиток не зобов'язаний тому факту, що попереднє покоління знову і наполегливо зіштовхнулось зі спустошливим впливом реальної війни та зробило відповідні висновки. Це складне питання совісті, в якому віці дітям дозволено зіштовхнутись з жахом та страхом і яку користь така конфронтація може принести для формування думки, до сьогоденного дня ще недостатньо з'ясовано.

Стан наукових досліджень над циклом *«Три солдати»*, якому – Гайнріх Каулен стосовно цього повністю згоден⁶ – так би мовити, до сьогоденного дня приділялось мало уваги, з одного боку віджив себе, а з

¹ pop. Brecht, Bertolt: Große Berliner und Frankfurter Ausgabe. Вид-во. von Werner Hecht, Jan Knopf, Werner Mittenzwei und Klaus-Detlef Müller. Berlin, Weimer, Frankfurt/Main 1988-2000 (далі скорочено: GBA), 14, С. 498.

² Kaulen: *Die drei Soldaten*, С. 192.

³ там само., С. 195.

⁴ там само

⁵ пор. детально тут: Demm, Eberhard: Deutschlands Kinder im Ersten Weltkrieg. Zwischen Propaganda und Fürsorge. In: Militärgeschichtliche Zeitschrift 2001-60, 1, С. 56.

⁶ пор. Kaulen: *Die drei Soldaten*, С. 194.

іншого – залишається питання жанру: цикл це, чи ні. Вже в 1976, згідно Джеймса Ліона, мотив «Трьох солдат» був, можливо, сформований під впливом збірки коротких історій «*Soldiers Threes*» Редьярда Кіплінга¹, які, за словами Шасваті Мазумбар, надихнули Брехта до написання інших своїх творів.² Каулен заперечує це тим, що, якщо брати до уваги систему діючих осіб, то також і роман Джона Доса Пассоса «Три солдати» (*Three Soldiers*, 1929) міг бути стимулом.³ Врешті-решт це не можна з'ясувати. Те, що молодий Брехт читав Кіплінга відомо з основного дослідження Ліона, також твір Джона Доса Пассоса однозначно не міг пройти повз Брехта.

Проте, є ще один, дуже конкретний слід, який веде до ранньої творчості Брехта, а саме до ніби націоналістичних статей, які він писав з 8 серпня 1914 для двох аугсбурзьких щоденних газет. Варто згадати одну з перших, яка була опублікована 19 вересня 1914 року, «*Троянда!*» („*Die Rose!*“), текст, який не внесений у велике коментоване видання творів Брехта, тому що довгий час вважався втраченим і лише близько десятиліття тому завдяки ретельним пошукам в газетному архіві Аугсбурзької державної та міської бібліотеки був знайдений; Ліон і Каулен могли і не знати про цей твір, проводячи свої пошуки можливих джерел для «*Трьох солдатів*».

Розповідається історія про трьох солдат під час ведення військових дій: «В неспокійну осінню ніч, далеко на Сході, троє баварських солдат тримали вахту»⁴. Вони на східному фронті, замерзлі, задубілі, не розуміють, як вони, взагалі, потрапили на війну. До описаного проміжку часу вони вже набули бойовий досвід: вбивство ворогів, людей, що видно на забрудненій кров'ю гвинтівці, яку один носить на собі як ганебну пляму, каїнове тавро. Це тавро носить в Старому Заповіті Каїн, який вбив свого брата Авеля і цим зруйнував зв'язок між людиною і її Творцем. Через це його заклеювали ганьбою.⁵ Так сталося також і з трьома баварцями на російському фронті: тому що не зробили жодного героїчного вчинку, а лише такі, які загрожують позбавлянням своєї тотожності з

людиною. Хоча їх самоаналіз обрамлений грубим баварським діалектом, в такій гумористичній оболонці це діє дуже переконливо: «*Mir verkemma ganz. Toadschlan tua ma, brenna tua ma ... Nix wia Bluat und Leichn seah ma. Mir hamm koa Herz meah, bis mir hoamkemma.*»⁶

Далі Брехт робить з історії сентиментальний фарс, коли описує передачу листа із трояндою одному з трьох солдатів від його нареченої з баварської батьківщини, яке зворушило його до сліз. Якщо хочете, можете сприймати це як заклик триматись до кінця, через що текст і міг бути надрукованим. Але тому, хто загляне глибше, відкриється скоріше безнадійність становища, до того ж, Брехт експліцитно називає троянду «непотрібною».⁷ Цим одним прикметником він ламає текстовий рівень, на який очікував націоналізм. Навіть якщо троянда доводить солдата до сліз, вона нічого не змінює в його біді і в небезпечній ситуації, вона виступає як дуже сумнівний знак, що він знову коли-небудь зможе побачити дівчину, яка надіслала йому троянду. Отже, мова йде про химерний фарс, який годиться швидше, щоб притупити бойовий дух німецького фронтовика, ніж зміцнити його.

Перший вірш з «*Трьох солдат*» причетний саме до цієї ситуації з її гнітючою атмосферою, таким чином, однозначно, що напевно чи виникне сумнів, що газетна стаття раннього Брехта існувала, коли він почав писати цю ніби «дитячу книгу». Також ці три солдати з твору Брехта 30-х років опиняються раптово, справді не розуміючи цього, на війні:

Ці три солдати

Потрапили на війну

Їх не запитали, чи вони хотіли

Вони взагалі не знали, що їм треба робити!⁸

Зрозуміло, що тут йдеться про зовсім іншу ситуацію, в порівнянні з статтею в газеті 1914 року. Якщо через декілька тижнів війни троє солдат сиділи одні під дощем в своєму горі і боялись здичавіти, то «в дитячій книзі» солдати наближаються до кінця війни, маючи за собою 4 роки військових дій. З великою точністю Брехт розвиває ситуацію далі: солдатам стало зрозуміло, хто спричинив війну, що для введення циклу ще важливіше, її процес процвітання жорстокості вже завершений.

¹ пор. Lyon, James K.: Bertolt Brecht und Rudyard Kipling. Frankfurt/Main 1976, С. 95f.

² пор. Mazumdar, Shaswati: Brecht: Der Umgang mit der indischen Kolonialgeschichte. Eine Studie zur Konstruktion des Anderen. Würzburg 1998, С. 115.

³ пор. Kaulen: *Die drei Soldaten*, С. 194.

⁴ Brecht, Bertolt: „Wie ich mir aus einem Roman gemerkt habe...“ Früheste Dichtungen. Hrsg. von Jürgen Hillesheim. Frankfurt/Main 2006, С. 157.

⁵ пор. Gen 4,1-16.

⁶ Brecht: „Wie ich mir aus einem Roman gemerkt habe...“, С. 158.

⁷ там само

⁸ GBA 4, С. 68.

Als nun kam das vierte Jahr
War es ihnen offenbar
Daß es ein Krieg der Reichen war
Und daß die Reichen den Krieg nur führten
Damit die Reichen noch reicher würden.

Die Drei hatten längst aufgehört, sich zu schämen
Und sich irgendetwas übelzunehmen
[...]
Denn sie hatten beschlossen, jetzt alle zu
erschießen
Die sich etwas gefallen ließen
Und es gab da viele, die nicht zu mucksen wagten
Und zu allem Ja und Amen sagten
Und die mußten eben alle erschossen werden
Damit man sich endlich auskannte auf Erden.
Und so führten diese Drei
Einfach weiter die Schlächtere.¹

Безумовно, оповідач звинувачує лише рейх, який спричинив війну, щоб збагатитись. У цьому відношенні стає зрозуміло, що Каулен підпорядковує «Трьом солдатам» революційну внутрішню установку.² Сюди ж підходить і інше джерело з творчості раннього Брехта, твір, який, зовсім очевидно, він розвиває в одному ключі з цією «дитячою книгою», а саме знаменита «Легенда про мертвого солдата».³ Написана вона весною 1917 і так само, як у «Троянді» присутній майже дослівний зв'язок; так ніби Брехт свідомо хотів пояснити, що він переймає мотив з минулого, у цьому випадку повертається до віршу, який в роки Веймарської республіки був присутній у багатьох програмах кабаре, який сприяв популярності Брехта та зробив його закоренилим опозиціоністом націонал-соціалізму. У химерному сюжеті танцю смерті, який крім цього перевертає традиційну героїчну легенду з ніг на голову, Брехт демонструє загиблого німецького фронтовика, якого представники Німеччини епохи Вільгельма II, державні службовці, духовенство викопують, поспіхом приводять в готовність до бою, оголошують «придатним до військової служби», щоб відіслати його назад на фронт.

Коли ж війна під гуркіт гармат
Зустріла четверту весну свою,
Висновку мусив дійти солдат

І загинув геройські в бою.⁴

Це початок «Легенди про мертвого солдата», який має яскраво виражену схожість з вже цитованим уривком першого вірша «Трьох солдат». Є ще деякі часткові словесні співпадіння: якщо співпадає,

Der Krieg war vielen wunderbar
Aber einmal war er gar⁵

та

Das Elend war ganz riesig schon,
Da kam eines Tages eine Kommission,⁶

і тоді весь вірш «Дитячої книги» присвячений темі «*трьох солдат*» і «*медицині*», тоді «Легенда про мертвого солдата» не лише причетна, але й не прямо введена в «Три солдати»:

Der Krieg war aber noch nicht gar⁷
та:

Da kam des Nachts eine militärische ärztliche
Kommission [...] Es zog die ärztliche Kommission
Zum Gottesacker hinaus⁸

Це такого роду очевидні відповідності, що в брехтознавстві вони не повинні залишатись прихованими. Те, що вони нікому не впадали в очі чи не визнавались як важливі, у всякому разі, легко пояснюється думкою Каулена, що цикл майже повністю ігнорувався аж до нового часу в науці. Брехт нашоухує досвідченого читача «Трьох солдат» прямо-таки носом на «Легенду».

Тепер цикл звернений, у варіації «Легенди» і ще більш ранньої газетної статті «Троянда!», до питання, що станеться з солдатами, які переживуть війну і прийдуть в кінці до висновку, що вони, власне, не кращі, ніж полегли, можливо навіть, після процесу їх огрубіння, ще гірші: вони стали чудовиськами, як свідчать 13 віршів, які йдуть далі після першого.

Все ж, «Легенда про мертвого солдата» теж належить до тих творів Брехта, які мають подвійне дно. Своїм підґрунтям вона

¹ Там само., С. 68f.

² пор. Kaulen: *Die drei Soldaten*, С. 191.

³ пор. GBA 11, С. 112-115.

⁴ там само., С. 112; в іншому варіанті також „vierter Lenz“.

⁵ там само. 14, С. 68.

⁶ там само., С. 70.

⁷ там само. 11, С. 112.

⁸ там само

мала не лише загальне військове безумство епохи Вільгельма II, вільний німецький націоналізм, а й військову долю Каспара Несра, друга Брехта, який так само майже 4 роки провів на фронті, у забутті, отже, «похований» в образності *«Легенди»*, зміг врятуватись тим, що його викопали, щоб аби- як відновити і незважаючи на його травми знову відправити на війну. Такий варваризм породжував німецьку політику війни і її представників, вони огидні; у цьому відношенні, *«Легенда про мертвого солдата»* за своїм задумом, здається, аналогічною до «дитячої книги» *«Три солдати»*, яка ніби-то однозначно має революційну тенденцію. Але *«Легенда»* була також інтегрована Брехтом в комедію *«Барабани в ночі»*, яка описує повернення додому після війни, і тут вона попереджає – це вже згадувалось – про прихід Червоної армії, яка за останніми висновками не менш варварська, ніж німецьке військове безумство. Вірш застерігає від будь-якого арешту окремої особи через її політичну ідеологію, це стосується багатьох відношень, однаково суперечливо, двозначно.¹

*

Якщо «дитяча книга» раннях 30-х років відноситься тепер так однозначно до традиції цих раннях, загальних військово- чи ідеологічно-критичних творів, то напрошується питання, чи не може бути тут декілька рівнів інтерпретації або чи був Брехт, можливо, справді однозначним і тому став естетично менш вишуканим; Можливо, в інтересах комунізму, до якого він нібито ще більше наблизився з 1926 року, він поширив тобі настанову/мораль/вчення, яка була цілком очевидною².

Розглянемо детальніше дію твору, поділеного на три частини: ті три солдати, які пережили розпочату капіталістами війну, хоча й стали після неї жорстокішими, після експозиції, де війна описується як капіталістичний наріст, вирушають вести далі війну. Лють через неможливість відмовитись воювати спонукала солдат: знання/ усвідомлення/ пізнання/, яке переходить у вільний акціонізм. Більше того, їх жорстокість проходить разом з психічною деформацією, яка призводить до того, що вони сприймають

війну, кінець якої вони пропустили, «дивовижною»: насильство і варваризм позитивно конотуються, бажання практикувати це, стало характерною рисою трьох солдатів. Однак, солдати абстрагуються до алегоричних зразків, які нагадують вершників апокаліпсису Дюрера.³

Also waren die drei unsichtbar geworden
Aber darum hören sie nicht auf mit dem Morden.
Sie waren durchsichtig ganz und gar
Doch durch sie sah man durch, was dahinter war.⁴

Вісім епізодичних моментів, які викривають незадовільне становище Веймарської республіки, з'являються з висновком, що ці порушення важко відрізнити від війни. Війна тривала далі, Версальський договір закріплював печаткою псевдо-мир, який змів з лиця землі Німеччину епохи Вільгельма II, але ні в якому разі не призвів до соціальної справедливості, а отже і до миру всередині суспільства. Солдати дуже добре усвідомлюють нужду/тяжке становище, від потреби в житлі до голоду⁵, але все ж вони вбивають не винних, а жертв.

Dann gelangen die drei Soldaten nach Moskau,
und dort ist alles anders.
Da war wohl Elend noch vorhanden
Aber niemand war damit einverstanden.⁶

Тому що тут, очевидно, панує правильна ідеологія, яка повністю готова до оборони. Її послідовники роблять щось, щоб змінити обставини. Сюди відноситься те, що вони заарештовують і страчують солдат, які представляють собою найстрашніше зло. Їх розстрілюють привселюдно, демонстративно, на Червоній Площі. Вони, що дивує читачів, погоджуються з цим.

Sie schrien noch mitten im Erschießen
Daß sie sich's gerne gefallen ließen.⁷

Три солдати розуміють, що вони, хоч і не по своїй вині, перетворившись через війну на чудовиськ, не належать до суспільства. Їх страта приносить їм спокій, мир та водночас представляє собою наступну сходинку до «безкласового суспільства», «диктатури пролетаріату». Справи в Радянському Союзі

¹ пор., детально тут: Hillesheim: „Ich muß immer dichten“. Zur Ästhetik des jungen Brecht. Würzburg 2005, С. 204-211.
² пор. Pape, Walter: Das literarische Kinderbuch. Studien zur Entstehung und Typologie. Berlin, New York 1981, С. 94.

³ пор. Kaulen: *Die drei Soldaten*, С. 192.

⁴ GBA 14, С. 71.

⁵ пор. там само., С. 73f., 77.

⁶ пор., С. 89.

⁷ там само., С. 90.

йдуть прямо вперед до кращої людини, до кращого суспільства. Утопія починає вершитися.

За словами Каулена, цей кінець відповідає «агресивному революційному оптимізму», якому відповідав і сам Брехт за тих часів.¹ Чи справді все так просто? І знову тут потрібно повертатись до питання про жанр «Трьох солдатів». Це збірка віршів, чи вірш-розповідь /балада/ поема, або, можливо, все-таки ліричний цикл? Поряд зі своїми іншими критеріями, в кінці він в певній закономірності повинен вказувати на початок. В «Трьох солдатах» Брехт реалізував це дуже однозначним способом – мотивом вбивства через розстріл. На війні розстрілювали. Як коротко говорить у написаній 1921/22 роках «Баладі про солдатів»: «Стріляють стрілки і колють клинки.»² Так воно і є. Три солдати, які не помітили кінець війни, оскільки, власне кажучи, нічого не змінилось на краще, всотують\запам'ятовують\вбирають як життєвий принцип стрілянину, спустошення, нищення, що стає все більш ідентичним з ними. Те, що в кінці вони розстрілюють один одного, навіть якщо за взаємною згодою, означає, що вони самі винищують тією ж силою, тими ж засобами, якими вони були відіслані як людський ресурс і там деформовані та якими, хоч і не бажаючи того, принесли нещастя людству.

Мотив розстрілу – це циклічно-організована ознака, яка іноді більш, а іноді менш відкрито, об'єднує всі вірші і в кінці вказує на початок «Трьох солдатів». У такий спосіб першочергово постає питання, чи справді можна усунути наслідки війни, незадовільне становище Веймарської республіки тими характерними для трьох солдатів засобами, лише тому, що вони під знаком нової ідеології чи утопії. Стріляти ж продовжували. Солдати хочуть позбавитись від самих себе шляхом розстрілу, але ті, яких вони застрелили, вчиняють таке ж варварство, вбивство, яке не може бути гарним вчинком, лише через те, що воно ніби в інтересах комунізму.

Отже, все починається спочатку і разом з тим знову доходить до Брехтового світоглядного, повністю зверненого до життя, песимізму, який наклав відбиток на вірші «Домашніх проповідей», та до його інтенсивної рецепції філософії Ніцше ранніх часів. Ймовірна прогресивна перспектива, що

комунізм приведе до кращого, руйнується. Підпорядкована лінійна модель історії підривається циклічністю, таким «постійним поверненням того ж самого» і горя теж. Зміст, форма, філософське підґрунтя і «кільцевий» літературний жанр, цикл відповідають одне одному. Припущення, що Брехт серйозно міг вірити, що «холодний світ» «Домашніх проповідей» міг зігрітись соціалістичною утопією, наповнити її «пусті небеса» – наївне. Як і в «Легенді про мертвого солдата» кінець вказує на початок, –

І знову солдат, як вчили його,
Поліг як герой.³

так само і з трьома солдатами. В циклі більш абстраговано і деіндивідуалізовано, вони репрезентують не лише три варіанти загальної біди і вільного насильства, але й солдатський гарт в собі, який складається з марширування та стрільби. Чоловіки, як і перед їх алегоризацією в другому вірші твору, не мають імен; так само як і викопаний солдат в «Легенді». Їх майже радісна згода з власною елімінацією нічого не змінює в цьому відношенні.

Цілком правильно, що Каулен пов'язує цю згоду з актуальною для тих часів повчальною п'єсою «Заходи».⁴ Неодноразово її сприймали як комуністичний твір, і тут вбивство відбувається через розстріл. Молодий товариш, який на відміну від трьох солдатів наділений найкращими якостями такими, як емпатія та готовність прийти на допомогу, через свою імпульсивність наражає на небезпеку розповсюдження революційних наставників в Китаї, та який, після того як він заявив про свою згоду, був вбитий своїми товаришами, а його обличчя, яке робить його індивідом, було знищене в зольнику.⁵ Повчальна п'єса супроводжується елементами християнських страждань, чи були б це аналогії з Новим Заповітом, чи музика страждань Баха, це – позбавлене святості страждання, яке молодий чоловік повинен терпіти на благо комунізму. З розстрілу трьох солдатів Каулен робить висновок:

«Юні читачі повинні переносити цей конфлікт і інші конфліктні ситуації дитячої книги на самих себе. Як гостре жало всередині них

³ там само., С. 115.

⁴ пор. Kaulen: *Die drei Soldaten*, С. 193f.

⁵ пор. GBA 3, С. 78.

¹ пор. Kaulen: *Die drei Soldaten*, С. 192.

² GBA 11, С. 98.

залишається заклик до власної активної дії.»¹

Все ж неприємний присмак залишається з огляду на цей підконтрольний революційний оптимізм Брехта. Занадто помітно він раніше дистанціювався також від лівих утопій; щоб назвати приклад, варто лише згадати «Пісню солдата Червоної армії», один з найбільш хвилюючих віршів «Домашніх проповідей». ² Знову йдеться про солдатську долю і політичне підґрунтя, а саме радянське, яке, в кращому випадку, мало чим відрізняється від варваризму Першої світової війни і її можливих наслідків у Веймарській республіці.

З німецької переклала Яна Прокопчук

¹ Kaulen: *Die drei Soldaten*, С. 193f.

² пор. GBA 11, С. 48f.

*Астрахан, Н. І. доктор філологічних наук,
Житомирський державний університет імені
Івана Франка*

Поетика трагікомічного катарсису у п'єсі Ф. Дюрренматта «Гостина старої дами»

Astrakhan N. I. Poetics of tragicomic catharsis in a play F. Dürrenmatt's "The Visit".

In the article the features of association of tragic and comic catharsis are considered in the Swiss dramatist F. Dürrenmatt's play "The Visit". Aristotelian formula of tragic catharsis "clearing through fear and compassion" will be realized in work in the difficult co-operating with the formula of comic catharsis "clearing through pleasure and laughter", reconstructed A. F. Losev from the so-called "Tractatus coislinianus". The important constituent of the catharsis poetics in a play is the christian understanding of guilt and repentance, giving a new sounding to the ancient tragical and comic tradition actualized in the work.

Keywords: F. Dürrenmatt, tragedy, comedy, catharsis, paradox, tragicomedy.

«Трагікомедія» – авторське визначення жанру п'єси Ф. Дюрренматта «Гостина старої дами» (1956). Катарсис у синтетичному жанрі, що ґрунтується на поєднанні трагічного й комічного, з необхідністю має складну природу, яка потребує інтерпретації. В п'єсі швейцарського драматурга трагічний та комічний катарсис взаємодіють, утворюючи унікальну конфігурацію, задаючи параметри динаміки емоційного відгуку глядача, підпорядкованого художній логіці парадоксу.

В «Поетиці» Аристотеля трагедійний катарсис визначається як очищення через «страх та співчуття від подібних афектів» [1]. Персонаж, на якого має бути спроектована глядацька катарсична емоція – Альфред Іль, – сам, за задумом драматурга, стає суб'єктом очищення через страх і співчуття. Зміни, які відбуваються з центральним персонажем, ставлять глядачів перед вибором: ідентифікувати свої переживання з Альфредом Ілем, внутрішній стан якого зазнає важливих для всіх позитивних змін, залишитися в межах окресленої образом Клер Цаханасян статички чи влучитися в руйнівний процес відсторонення та зради / продажу людини і людського, яким поступово виявляється охоплена громада міста Гюлена, «найзлиденнішого», «найжалюгіднішого», «найзанедбанішого закутку на лінії Венеція – Стокгольм» [3:104]. Парадоксальність художнього мислення Дюрренматта виявляється в тому, що персонаж, який

спочатку викликає обурення і осуд глядача через давню неусвідомлену провину та її страшні наслідки, в фіналі п'єси починає сприйматися як єдиний носій нормальних людських реакцій на події, що відбуваються.

В античній трагедії герой діяв індивідуалістично, відповідно до власного вибору, що виводив його за межі стереотипів поведінки, прийнятих загалом. Це індивідуалістичне відпадиння від колективу давньогрецького полісу відкривало шлях до ризикованого майбутнього, небезпечного непередбачуваними, ймовірно, катастрофічними наслідками. Хор античної трагедії репрезентував загальнонародну позицію щодо зображуваного й виконував функцію моральної оцінки трагедійної дії. Реакція хора несла в собі зерно катарсису, оскільки хор жахався з приводу вчинків героя, його долі, зумовленої цими вчинками, та співчував стражданням, повертаючи в такий спосіб до загальнонародної єдності.

Дюрренматт вводить у п'єсу колективного персонажа – гюленську громаду, збираючи всіх її представників на початку та в кінці драматичної дії на всеміські шоу-видовища. На відміну від цілісного образу давньогрецького трагедійного хору, образи членів громади середньоевропейського міста Гюлена частково індивідуалізовані. Ця індивідуалізація ґрунтується на соціальних функціях: Бургомістр, Священник, Лікар, Поліцай, Учитель тощо. Поза цими функціями гюленці, що мають цілком визначені імена та прізвища, які з'являються під час обміну репліками, протягом усієї дії соціально реалізують себе передусім як покупці товарів та послуг, з тією відмінністю, що на початку п'єси їх покупна спроможність є низькою, а наприкінці суттєво підвищується завдяки мільярду, обіцяному Клер Цаханасян. Внаслідок такого способу соціалізації, гюленці не можуть бути об'єктивними щодо моральної оцінки людей і подій. Вони готові продати свою моральну (аморальну) підтримку тому, хто може багато заплатити. Сорок п'ять років тому їх думка була куплена Ілем, який заради вигідного одруження з дочкою крамаря доводив у суді, що вагітна від нього Клері Вешер є повією. Тепер гюленці продають свою оцінку мільярдерці Клер, за гроші визнаючи Альфреда Іля твариною, що заслуговує лише на смерть. В обох випадках результат їх продажного осуду виявляється вбивчим: сорок п'ять років тому гюленці морально вбили закохану жінку, тепер вони фізично вбивають духовно оновленого через усвідомлення

власної провини та щиросердне каяття чоловіка. Співчуття, яке за різних обставин представники гюленської громади виражають то одному, то іншому персонажу, виявляється декларативно-лицемірним, оскільки за ним не стоїть жодної дієвої підтримки, жодної спроби запобігти духовному, а потім фізичному вбивству.

Самотність героя античної трагедії не могла бути абсолютною, оскільки захоплений катарсисом хор своїми переживаннями повертав його до народного загалу, проектуючи на цей загал естетично вивірені доброякісні емоції, ґрунтовані на спільних для всіх нормах та смислах [2]. В п'єсі Дюрренматта Альфред Іль, чий образ у фіналі твору набуває трагічного звучання, виявляється цілковито самотнім – жодна людина не співчуває йому та не підтримує його, не кажучи вже про спроби стати на захист, врятувати від смерті. Навіть члени родини – діти та дружина – з легкістю включаються у витрачання обіцяних за смерть Іля грошей, нехтуючи родинною любов'ю до батька й чоловіка. Добробут та перспектива покращення матеріальної забезпеченості життя стають для них важливішими, як і для всіх інших мешканців міста. Підкуп перетворює всі ролі представників гюленської громади на протилежні: Бургомістр «в ім'я людяності» [3:118] підпорядковує місто волі божевільної мільярдерки; суддя (Ключник) за гроші підтримує злочинні дії; Священник замість того, щоб піклуватися про порятунок людських душ, голосує за вбивство Іля, яке наvertsє все місто на шлях духовної загибелі. Отже, Іль залишається єдиною морально живою людиною у змертвілому продажному місті. Навіть Учитель, який намагався розказати про «гостину старої дами в Гюлені» [3:140] з необхідними висновками, рефлексія якого щодо подій довгий час сприймалася як близька до авторської, з відчаю починає пиячити на обіцяні за вбивство гроші, а у фіналі приєднується до загального цинічного лицемірства. Смерть Іля запускає процес самознищення спотвореного всевладдям грошей світу, якому також доведеться рано чи пізно усвідомлювати та спокутувати провини за вбивство людини. «...колись стара дама прийде й до нас» [3:143], – зауважує Учитель. В контексті подібних міркувань як актуальні сприймаються судження Ф. Ніцше про неможливість для сучасного мистецтва, готового перетворювати художні витвори на предмет купівлі-продажу, ідеалу давньогрецької трагедії, нерозривно пов'язаної

з духовним життям народу, духом музики, що його втілював [5]. Парадоксальне поєднання трагічного та комічного в п'єсі Дюрренматта акцентує цю неможливість. Як і музикальний фінал – облудна самореклама Гюлена, що своєю вульгарною фальшивістю становить різкий контраст з величиною та чистотою звучання фіналів античної трагедії. Хоча в одній із ремарок на останніх сторінках з'являється порівняння чоловічого та жіночого хорів з «хорами грецької трагедії» [3:157], таке уподібнення лише підкреслює відмінність між доброякісною народною єдністю часів античності і сучасним псевдо-єднанням на топкому ґрунті тотальної продажності. Самотність героя перегукується із самотністю автора, що констатує моральну дезорієнтованість людської спільноти, до якої належить. Ця спільнота все більше втрачає риси народу, оскільки віддає перевагу не великим культурним традиціям творення матеріальних та духовних цінностей, а безвідповідальному споживанню, що не вимагає зусиль та не передбачає особистісного розвитку. Народ складається з особистостей. Загибель особистості – шлях до загибелі народу, переформатування його у охоплений жагою споживання, агресивний натовп. Якщо у сучасній трагедії має загинути хор, то деградація народної спільноти у натовп споживачів – предмет трагікомедії, навіть трагіфарсу. Символічно, що змішаний та молодіжний хор у першій дії мають перекрикувати гуркіт потягу. А паростки комедійного хору – кілька чоловіків, що у першій та третій дії представляють Конрадсвайлерський ліс з усіма його атрибутами – виявляються сміховинно слабкими.

Відпадиння від сумнівного загалу є порятунком для героя. Шлях Іля в цьому стосунку стає рятівним орієнтиром для всіх. Дюрренматт кладе в основу сценічної дії внутрішню метаморфозу, яку переживає Альфред Іль. На початку п'єси він повністю зливається з іншими мешканцями міста: як усі, очікує матеріальних благ від приїзду Клер Цаханасян. Перші репліки Іля супроводжуються кілька разів повтореною ремаркою «Сміється». Він навіть розраховує на особливе ставлення колишньої коханої, думає про можливість отримати посаду бургомістра за її сприяння. Іль не відчуває провини за давню зраду жінки, не усвідомлює, якого страшного лиха заподіяв їй, оцінюючи свою поведінку лише як «легковажну». Страх за власне життя, що його Клер збирається купити

у міста за мільярд, виводить Іля зі стану глибокого духовного сну, в якому він сорок п'ять років спокійно перебував разом з усіма. У другій дії Дюрренматт примушує героя на власній долі відчутти продажність і несправедливість Гюлена, яку колись пережила Клер. Він також опиняється у цілковитій самотності. Зраджений усіма, зазнає розчарування та відчаю, втрачаючи надію на порятунок з кожною новою розмовою із мешканцями міста, стає свідком того, як байдужість гюленців перетворюється на агресію, відчувається як зацькований звір, на якого з азартом полюють усі. На початку третьої дії глядач віднаходить у поведінці центрального персонажа вражаючі якісні зміни: Іль спокійний і готовий до смерті, оскільки вповні усвідомив свою провину й пережив щире каяття, яке стає єдиною можливим засобом духовного воскресіння. Парадокс п'єси Дюрренматта полягає у тому, що духовно мертве місто страчує єдину духовно живу людину, яка через внутрішнє очищення прийшла до відновлення – воскресіння – душі. Ця парадоксальність відповідає логіці реальної дійсності, що акцентував драматург, наполягаючи на життєподібності п'єси. Адже померти може тільки живе, духовно мертва Клер для всіх є «незнищеною». Її «комедійне» весілля на початку третьої дії (після вінчання з дев'ятим чоловіком вона одразу розпочинає процес розлучення), парадоксально поєднуючись із убивством Іля, акцентує трагікомічний характер п'єси.

Катарсис, який переживає герой, – очищення через страх за себе та справжнє співчуття до іншого, набуває виразного християнського забарвлення, тому що страждання цього іншого є наслідком провини самого героя. Іль розуміє, що чудовисько, яке вимагає його смерті, є його породженням. Саме його зрада перетворила люблячу жінку на зловісного ідола, що потребує людських жертв. «Все це моя робота: євнухи, ключник, домовина, мільярд» [3:142], – визнає Іль. На античну формулу катарсису «очищення через страх та співчуття» накладається християнська формула, яку можна було б визначити так: «очищення через усвідомлення провини та щире каяття». Каяття – глибоко особистісний духовний процес, воно не буває спільним, колективним, хоча має велике значення для всіх, тому що дійсно зменшує кількість зла у світі. Швейцарський драматург виводить на сцену персонажа, який перемагає зло в просторі власної душі відповідно до

християнських моральних настанов, даючи взірць для сучасного глядача, пропонуючи і йому подібним чином відірватися від згубного для живої людської душі загальноприйнятого псевдоіснування. Водночас сміх загалу протягом розгортання сценічної дії робиться дедалі більш зловісним, що має відвернути глядачів. Мешканці Гюлена не здатні на співчуття. «Ваш страх смішний!» – ця репліка, неодноразово повторена різними персонажами, стає лейтмотивом другої дії. Вона свідчить про занепад людяності, розрив доброякісних людських взаємозв'язків, на розбудову яких були скеровані великі релігійні та мистецькі звершення європейської культури. На них багато натяків у тексті п'єси – від аллюзій в репліках Учителя (давногрецькі міфи, антична та ренесансна трагедія) та авторських ремарках (імена Гете, Вагнера, Брамса у топографії міста, цитований Гегелем вислів Шиллера «Життя суворе, а мистецтво веселе» на театральній сцені у готелі тощо) до самої художньої структури п'єси, що спирається на великі традиції античності та християнства – двох, за словами Т. Манна, головних чинників культурного розвитку Європи.

Гюленська громада віддзеркалює моральну деградацію сучасного людства загалом, оскільки загублений у європейській провінції Гюлен живе за тими ж законами, що й увесь світ. Скрізь усім керують гроші, для яких немає нездоланих відстаней. Фінансова могутність Клер Цаханасян всюдисуща, тому втекти від влади її мільярдів неможливо. Гюленці не просто з легкістю продаються жінці, яка скупилася все у місті та навколо нього, вони лише у можливості продати себе вбачають ймовірність свого майбутнього. Вже у перших репліках п'єси з'являється парадоксальне протиставлення мешканцями міста слабкої надії на Бога, який не дає грошей, цілком конкретному сподіванню отримати матеріальний порятунок від мільярдерки. Приїзд Клер відкриває глухий кут Гюлена, сполучаючи його з великим простором земної кулі в цілому. Із Клер, її оточенням, контактами з мешканцями Гюлена пов'язані комічні елементи п'єси: протези, нумеровані чоловіки з однаковими іменами та зовнішністю, охорона, спогади про дитинство та юність, архітектурні «досягнення» батька, улеслива промова Бургомістра, весілля, що переходить у розлучення, тощо. Але смішне перетворюється на моторошне, коли стає зрозумілою причина візиту старої дами та мотиви її вчинків.

У класичній аттичній комедії

предметом осміяння ставало те нове у суспільному житті, що виглядало сумнівним з погляду загальнонародних консервативно-патріархальних цінностей та ідеалів. Згідно з «коаленівським трактатом», у якому О.Ф. Лосєв вбачав відповідність ймовірній другій частині «Поетики» Аристотеля, комедійний катарсис може бути виражений формулою «задоволення і сміх» [4:529]: глядач мав бути задоволений, що провина за недоречні дії, потворність, відпадиння від норми покладається на героя комедії, й сміхом, який об'єднує всіх, разом із усією спільнотою повертає героя до загалу. Отже, задоволення й сміх стверджували загальноприйняті доброякісні цінності й норми. В п'єсі Дюрренматта зловісно-смішним та винуватим виявляється сам загал та його золотий ідол, уособленням якого стає Клер Цаханасян. Загальноприйнята система цінностей, пов'язана із добробутом, що забезпечує комфортне неробство, та грошима, які дають необмежену владу, тотальна продажність як норма поведінки, знецінення людської особистості до її повного духовного та фізичного знищення ставляться під сумнів та докладно художньо аналізуються в п'єсі як симптоми смертельно небезпечної хвороби, що нею охоплена людська спільнота. За таких обставин задоволення та сміх перестають бути доброякісними, анулюються або набувають ознак злочинності, перемикаючи комічне у реєстр трагічного. В цьому стосунку особливо важливим є образ Клер, історія її духовного змертвіння та не-воскресіння.

Героїня постає в контексті п'єси передусім як жертва. Її душа була розтоплана зрадою Іля, який виставив жінку повією у суді, аби уникнути відповідальності за її вагітність та вигідно одружитися із дочкою хазяїна галантерейної крамниці. Ціною зради для Іля стало жадане придане, можливість зайняти місце серед «добропорядних» членів гюленської громади. Клер внаслідок цієї зради втрачає дитину та перетворюється на повію. Але найстрашніше – це змертвіння душі жінки: вона застигає у прагненні помсти, відплати за заподіяне щодо неї зло. Важливо, що повернути душу Клер до життя могло, напевно, лише щиросердне каяття і любов Іля: не випадково вона їде саме до нього, приїздить у рідне місто, вертаючись до витоків своєї життєвої трагедії. Символом її внутрішнього змертвіння стає труна, яку вона привозить із собою. З погляду ж суспільства, Клер добила найбільшого успіху у житті, оскільки стала мільярдеркою. Так виявляє себе ще один

художній парадокс Дюрренматта, що фіксує симптоматику хвороби сучасного людства: великі гроші, влада, успішність – зворотній бік загибелі душі, яка несе змертвіння усьому, оскільки має «фінансову потугу» для зміни «світового ладу» [3:136]. Втім, загибель душі героїні не хвилює нікого, крім Альфреда Іля, який з жахом розуміє, що саме він перетворив Клер на чудовисько, яке має позбавити його життя. Можливо, якби між Альфредом і Клер не стояла гюленська громада, щире каяття чоловіка могло б вплинути на жінку, відродити її душу до життя, спонукати до прощення й милосердя. Але подібно до того, як Альфред «захищав» себе за допомогою суспільства від кохання Клері Вешер сорок п'ять років тому, Клер «захищена» від цілющого співчуття Альфреда домовленістю із підкупленою громадою Гюлена. Таким чином, безпосередні стосунки закоханих чоловіка та жінки замінюються жахаючим посередницьким впливом інституцій суспільства, що призводить до остаточної катастрофи: духовно мертва Клер їде з міста, забираючи із собою труну із вбитим Ілем.

Дюрренматт драматургічно досліджує алгоритм духовної загибелі / воскресіння, що пов'язаний із вибором людиною базових цінностей. Такий вибір здійснюється буквально на кожному кроці та зумовлює логіку дій кожної особистості. Гюленський готель, у якому зупинилася Клер Цаханасян, має назву «Біля золотого апостола». Ця назва, що звучить як оксюморон, окреслює параметри зіткнення в художньому просторі п'єси двох принципово різних систем цінностей: одна пов'язана із грошима (золотом, мільярдами, матеріальними благами), а інша із любов'ю до людини (християнською любов'ю до ближнього). Що б там лицемірно не заявляла гюленська спільнота, вона живе за законом грошей, вони підпорядковують собі мораль, право, владу, їх обирає кожна людина в місті, починаючи витрачати обіцяний за життя Іля мільярд. Вибір на користь грошей веде до зради людини і людського (що завжди матеріально винагороджується, але знаменує собою моральне падіння людини). Зрада наносить тяжкої шкоди іншій людині, отже, стає злочином проти неї. Злочин лягає тягарем провини на плечі людини, запускаючи незворотній механізм спокутування, вимагаючи суду і покарання як справедливої помсти, крайнім вираженням якої є страта – смерть злочинця. Але цей негативний ряд (гроші, зрада, злочин, провина, суд, кара,

страта, смерть) на кожному кроці можна переключити у позитивний реєстр, якщо обирати любов та її похідні, докладаючи духовних зусиль для подолання негативу. Тоді зради взагалі не буде, оскільки людина залишиться вірною любові. Якщо ж зрада сталася як наслідок помилкового вибору й потягла за собою злочин, його може нейтралізувати спокутування провини та щире каяття. Той, хто переживає каяття, заслуговує на прощення та милосердя як відмову від осуду та кари, що повертає оновлену воскресінням душі людину до життя. Це буквально алгоритм, окремі кроки якого можна показати схематично:

любов гроші
вірність зрада
спокутування злочин
каяття провина
прощення суд
милосердя кара
помилювання страта
життя смерть

Всі вказані моменти сюжетно реалізовані в п'єсі «Гостина старої дами», саме цій логіці християнського уявлення про можливість переходу від гріхопадіння до відродження / воскресіння підпорядкований розвиток драматургічної дії. Трагізм п'єси полягає в тому, що розірвані духовні зв'язки між людьми унеможливають відновлення зруйнованої гармонії в просторі художнього твору. Іль чесно проходить свій шлях спокутування давнього злочину та щирого каяття, але ніхто не рухається йому назустріч, не залишається жодної людини, яка була б здатна, проявивши милосердя, прийняти каяття Іля, простити його, помилювати і повернути до життя. Зневірена інфернальна Клер теж обирає гроші, виявляється нездатною змінити логіку своєї поведінки. У потрібний час не знайшлося жодної людини, яка б допомогла їй відродити душу, вивести її з глухого кута застиглої страхітливої мрії про помсту Ілю. П'єса побудована так, що рух назустріч герою автор може очікувати лише від глядачів, на них покладаючи надії, маючи на увазі, що шлях християнського катарсису, актуалізований ним у п'єсі, знайде відгук у серцях людей, спонукає їх переглянути свої вчинки, зробити врешті-решт правильний вибір, спробувати виправити помилки, віднаходячи свої провини й прощаючи інших.

Очевидно, що на духовно хворе суспільство, вражене ідеєю збагачення та

споживання, автор п'єси дивиться без оптимізму, розуміючи, що злочин зради людини ще поставить його представників перед необхідністю усвідомлення та спокутування провини. Чесна тверезість художнього мислення Дюрренматта примушує його і на пару закоханих, на чоловіка і жінку, об'єднаних коханням, дивитися без рожевих окулярів, з розумінням того, що шлях від пристрасті до справжньої любові, здатної усвідомлювати помилки та милосердно прощати, для багатьох може виявитись занадто важким. Але віра в окрему людину не полишає автора, до неї він звертає своє художнє слово, свою заклопотаність майбутнім людства, намагаючись зробити перші кроки до спільного одужання через точне діагностування духовної хвороби. Спираючись на великі традиції минулої та сучасної драматургії (античну трагедію та комедію з властивим їм катарсисом; середньовічну п'єсу-мораліте з її християнською наснаженістю; барочну трагікомедію, що вперше поєднала трагічне і комічне; зацікавленість соціальним життям та правдою характеру, притаманні реалістичному театру; аналітичність та парадоксальність художнього мислення нової драми; інтелектуальний характер епічного театру; ескпериментаторство драми абсурду) Дюрренматт пропонує продуктивний варіант художнього синтезу, відповідний потребам часу, здатний поставити перед глядачем життєвоважливі морально-філософські проблеми та намітити шляхи їх вирішення.

Література

1. Арістотель. Поетика / Арістотель ; [пер. Бориса Тена; вступ. ст. і коментарі Й. Кобова]. – К. : Мистецтво, 1967. – 136 с.
2. Астрахан Н. І. Проблема міжсуб'єктної перевірки інтерпретації в проекції на естетику трагедійного та комедійного катарсису давньогрецької драми / Н. І. Астрахан // ARS ET SCIENTIA (Мистецтво і наука): культорологічний часопис. – № 2. – Житомир : Вид-во ЖДУ ім. І. Франка, 2016. – С. 7–12.
3. Дюрренматт Ф. Гостина старої дами / Ф. Дюрренматт ; [пер. з нім. В. Вовк та Є. Поповича] // Вікно в світ. Література Західної Європи. Швейцарія. – 2002. – № 1 (16). – С. 99–159.
4. Лосев А. Ф. История античной эстетики. Аристотель и поздняя классика / А. Ф. Лосев ; [худож.-офор. Б. Ф. Бублик]. – Х. : Фолио ; М. : Издательство АСТ, 2000. – 880 с. – (Вершины человеческой мысли).
5. Ницше Ф. Рождение трагедии из духа

музыки / Ф. Ницше [Электронный ресурс]. –
Режим доступа :
http://www.100bestbooks.ru/item_info.php?id=10602

Зіставний аналіз драми Б. Брехта «Круглоголові й гостроголові» та п'єси «Носороги» Е. Йонеско: подібне та відмінне

Vasylyvska N. I. Comparable analysis of Bertolt Brecht's drama «Round Heads and Pointed Heads » and Eugène Ionesco's play «Rhinoceros»: common and distinctive features

In the article the features of Bertolt Brecht's drama «Round Heads and Pointed Heads » and Eugène Ionesco's play «Rhinoceros» are explored. The research was conducted in the context of highlighting common and distinctive features in the works mentioned as examples of open delusion and closed illusion drama. The main common and distinctive moments of the drama of theorist and practitioner of the epic theater Bertolt Brecht and Eugène Ionesco were highlighted. The plot and compositional construction of the drama-parabola were analyzed, linkages of the latter with Ionesco's play of the tragifarce were attributed, thus demonstrating the features of the parabolic construction, the chronotope, highlighting the "paradoxical situation" and "absurdization of reality" in the works of Brecht and Ionesco.

Key words: drama-parabola, tragicomedy, paradox, chronotope.

Постановка проблеми у загальному вигляді та її зв'язок із важливими науковими чи практичними завданнями.

Немає жодних свідочств про вплив Б. Брехта на драматургічну практику Ежена Йонеско. Більш за те, загальновідомо, що французький драматург досить скептично ставився до театральних пошуків засновника «Берлінського театру». Не випадково у п'єсі «Голод і спрага» він у полемічному запалі навіть вивів свого театального візаві під досить іронічним іменем Брехтола. А Брехт, в свою чергу, ніде і ані разу не згадав свого французького сучасника. І таке мовчання засновника «епічного театру» було більш ніж красномовним [7:111].

Однак всі митці певної культурно-історичної доби, так чи інакше, живуть реаліями одного і того ж життя.

Тому саме зіставний аналіз набутоків цих митців дозволяє окреслити ті мистецько-культурні обрії, які визнають певні магістралі розвитку драматургії ХХ століття. І в такому сенсі зіставлення Брехтівських «Круглоголових і гостроголових» із Йонесківськими «Носорогами» дозволяє наблизитись до розуміння певних тенденцій

розвитку театру минулого століття, а, отже, і визначити перспективи їх розвитку у поточному столітті.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Дослідження поступових рис як результату культурно-історичного розвитку драматургії актуалізується в роботах М. Фуко, Ж. Дерріди, Ж.-Ф. Ліотара, Ж. Батая, І. Ільїна, Н. Маньковскої, Г. Косікова, М. Можейко.

Виділення невирішених раніше частин загальної проблеми. Поступово драма, як явище у драматичному мистецтві, що виникло після Брехта, налічує як мінімум років сорок, але до цього дня залишається невивченою. Причина не у відсутності інтересу до цього явища, а скоріше, в естетичних стереотипах традиційної критики. А дослідники поступової літератури майже одностайно відзначають непридатність системи категорій класичної естетики для аналізу цього мистецького спрямування.

Формулювання цілей статті (постановка завдання). Метою цієї роботи є дослідження та виявлення спільних та відмінних рис драми Б. Брехта «Круглоголові й гостроголові» та п'єси «Носороги» Е. Йонеско

Виклад основного матеріалу. «Круглоголові й гостроголові» являється драмою епічною, відкритою, неарістотелівською. Д. Затонський, протиставляючи останню закритій «ілюзійній» драмі ХІХ століття, зазначав, що «ілюзійна драма у своєму розвитку пройшла через регламентацію класицистичних «єдностей» та романтичну стрімкість, тоді як для деілюзійної притаманне руйнування перешкод між драмою і епосом, зняття ілюзії достовірності сценічної дії» [5:64].

О. Чирков деталізує і розшифровує поняття епічна або відкрита форма драми, визначає її жанри (епічну трагедію, хроніку-алегорію, драму-параболу, учбову драму, драму-тенденцію, драму-концепцію) й особливості кожної з них. Розглядаючи драму-антиутопію у межах драми-параболи, він зауважує, що цей модус є «одним із найпродуктивніших жанрових утворень епічної драматургії» [7:93].

Так, драма «Круглоголові й гостроголові» носить повчальний характер (попереджує про дуже можливе й небажане майбутнє), відрізняється вираженою політизацією, а її параболічна подача зумовлює появу ефекту очуження. Останній з'являється також завдяки парадоксальній ситуації, покладеній в основу композиційної побудови: у драмі-антиутопії перед нами відкривається

гротескно-абсурдна картина світу, у якій зникають закономірності, норми, а змальовані ситуації носять відверто фантастичний характер:

...«Население города Лума, в котором происходит действие пьесы, состоит из двух рас – чухов и чихов; у первых головы круглые, у вторых – острые. Эти острые головы должны быть по крайней мере на пятнадцать сантиметров выше круглых»...[1:3]

Для підкреслення абсурдизації дійсності використовується також прийом гіперболізації у діалогах, монологів, репліках героїв:

...«Госпожа Корнамонтис. Голова у вас ціла, господин Перуинер.

Перуинер. Зато она острая, дорогая моя!» ...

...«Незнакомец. Здесь нужна медицинская помощь. Я врач.

Перуинер (кричит). Шляпу долой!

Врач снимает шляпу. У него острая голова.

Кто вы такой? Вы чих!

Врач (кричит). Я врач!

Сас. Коль вас застанут здесь – убьют и нас»...[1:26]

Така парадоксальна подача матеріалу активізує розумову діяльність глядача, підкреслюючи той самий ефект очуження.

Подібну «абсурдизацію» (на формальному та змістовому рівні драматичного твору) можемо спостерігати і в п'єсі Е. Йонеско «Носороги». Однак, якщо Брехт називає свою драму «Круглоголові й гостроголові» драмою-антиутопією, що побудована за параболою та виконана засобами сатиричного гротеску, Йонеско іменує свою п'єсу трагіфарсом, використовуючи в ній трагікомічний гротеск [2:57]. Цим самим підкреслюється страшенне явище «оносороження» та його комічна абсурдність: люди масово перетворюються в носорогів, приймаючи це за норму. Більше того:

Мелодичный рев носорогов.

Они поют. Слышишь?

Беранже. Не поют, а ревут.

Дэзи. Нет. Поют.

Беранже. Ревут, говорю тебе.

Дэзи. Ты с ума сошел. Они поют!

Беранже. У тебя, верно, нет никакого музыкального слуха.

Дэзи. Это ты, мой друг, совершенно не разбираешься в музыке; посмотри, они играют, танцуют.

Беранже. Это ты называешь танцем?

Дэзи. Они танцуют по-своему. И они такие красивые.

Беранже. Они отвратительны.

Дэзи. Я не хочу, чтобы о них говорили плохо. Мне это неприятно.

Беранже. Прости меня. Ну, не будем же мы с тобой из-за них ссориться.

Дэзи. Они боги [4:13].

Такі «дискусії» місцями розбавлені дотепним парадоксом у вигляді реплік-нісенітниць: жителі міста намагаються дізнатися, звідки ж з'явився той перший носорог, висуваючи будь-які версії, що першими спали на думку:

... «Может, он прятался под камнем? А может, свил себе гнездо на сухой ветке?»...[4:17]

Таким чином мова п'єси Йонеско за допомогою парадоксів, кліше, приказок та інших словесних ігор звільняється від звичних значень і асоціацій.

В той же час люди перестають чути один одного, заглиблюючись у власний предмет роздумів. Йонеско вдало демонструє це прийомом одночасного розгортання двох, трьох, а іноді й більше діалогів, абсолютно далеких за темою розмови, що збігаються в певних місцях:

Логик (Старому господину). Ну, вернемся к нашим кошкам.

Старый господин (Логику). Я вас слушаю.

Беранже (Жану). Да, по-моему, она уже кого-то себе приглядела.

Жан (Беранже). Кого же это?

Беранже. Дюдара. Сослуживца нашего. Он юрист, у него диплом доктора права. Ему будущее обеспечено — и по службе, и в сердце Дэзи. Где уж мне с ним тягаться.

Логик (Старому господину). У кота Исидора четыре лапы.

Старый господин. Откуда вы знаете?

Логик. Это дается в посылке.

Беранже (Жану). Он и у начальства на хорошем счету. А у меня, у меня никакого будущего, я человек без образования. У меня никаких перспектив.

Старый господин (Логику). Ах, в посылке [4:19].

Паралельно в цих же діалогах спостерігається прийом гіперболізації, який ми вже згадували у брехтівській драмі. Однак досягається він методом введення у текст п'єси Автора як умовної дійової особи та його іронічної «похвали»:

... "Вместо тратить деньги на водку, не лучше приобрести билеты в театр и посмотреть интересный спектакль? Вы хоть знаете, что такое авангардистский театр, о котором сейчас столько говорят? Вы видели пьесы Ионеско? <...> Сейчас как раз ставят одну. Обязательно сходите."...[4:10]

Нагадаємо, що у Бертольта Брехта діалоги несуть оповідну функцію, сприяючи епізації драми-антиутопії: герої розвивають одну тему, змінюючи лише голоси, тим самим інформуючи глядача про політичне та фінансове становище країни. У вигляді діалогізації оповіді актори представляють глядачам і свою роль:

Помещик.
Помещик я.
Арендатор.
Бедняк - вот роль моя.
Сестра помещика.
Сестра помещика...
Дочь арендатора.
А шлюхой буду я [1:6].

Крім діалогізації оповіді, засобом епізації у драмі-антиутопії є також пісні-сонги або вірші, що виконують функцію оповіді:

Жил-был один человек,
Он плохо жил свой век.
Сказали ему: терпенье!
Так долго терпел человек,
Что стал, ожидая, тенью [1:12].

Не менш важливого значення для епізації набуває хронотоп у драмі «Круглоголові й гостроголові»: місце дії розгортається у вигаданому автором місті Лума. Це говорить про універсальність драми-антиутопії (що істотно відрізняє її від драм інших жанрових модифікацій), її експериментальний художній світ, для якого місце дії не є принципово важливим.

Своєрідним в цьому плані являється і хронотоп у Йонеско. П'єса «Носороги» починається з опису місцевості:

...«Площадь в провинциальном городке»...[4:4]

Зазначимо, що конкретно місто не вказується, набуваючи всезагального характеру. Саме цей факт відзначає спільність авторів: і Брехт, і Йонеско творять драми-параболи. Зазначимо, що творять вони їх чи не за одними тими ж приписами, не дивлячись на заперечення

драматургічних принципів один одного.

Висновки з даного дослідження. Відомим є той факт, що Е. Йонеско вважав Брехта своїм антиподом, а між «діалектичним» театром і метафізичною драмою абсурду розгортався серйозний конфлікт.

Однак, навмисно чи ні, але на формальному рівні дистанція між епічною та абсурдною драмою скорочується при всій їх світоглядній несумісності. Дослідження даного факту було проведено на прикладі зіставного аналізу текстів п'єси «Носороги» Е. Йонеско та драми Б. Брехта «Круглоголові й гостроголові».

Останню називають драмою-параболою (як однією з форм епічної драми). Вона є повчальною, політичною, її параболічна побудова та умовно-експериментальний хронотоп зумовлюють появу ефекту очуження. Останній завдячує своїм виникненням парадоксальній ситуації, покладеній в основу композиційної побудови. Сам парадокс знаходить своє вираження у сатиричному гротеску, тісно пов'язаному з абсурдом та гіперболою в діалогічних оповідях [6:88].

Той же парадокс ми спостерігаємо у п'єсі «Носороги». Але: у Брехта бачимо драму-параболу, у Йонеско – п'єсу-трагіфарс. Сатиричний гротеск «Круглоголових й гостроголових» протистоїть трагікомічному гротеску «Носорогів». Обидва автори особливу увагу приділяють діалогам у своїх творах, але у Б. Брехта вони відіграють оповідну функцію, а у Е. Йонеско підкреслюють абсурдність філософських роздумів героїв (зливаючи кілька тем в одну, використовуючи приказки, словесні ігри, мовні кліше).

Як брехтівська драма, так і п'єса Йонеско зосереджені на абсурдизації дійсності, однак досягають цього різними шляхами: Брехт використовує у своїх діалогах прийом гіперболізації на змістовому рівні, а Йонеско цей же метод реалізує введенням у текст п'єси Автора як умовної дійової особи та його іронічної «похвали» [3:153].

З цієї гри чергувань взаємного відштовхування і взаємного зближення можна зробити висновок. Значення Брехта для драматичного мистецтва 1950 - 1970-х років було настільки значним, що є всі підстави стверджувати: у післявоєнній літературі ХХ століття виник притчово-алегоричний напрям, який потужне мистецьке вище, що має своє продовження вже у драматургії ХХІ століття.

Література

1. Брехт Б. Театр. Пьесы. Статьи. Высказывания. В пяти томах. Т. 2. – М., Искусство, 1963. Точка доступа: www.lib.ru/INPROZ/BREHT/breht2_1.txt
2. Брехтівський часопис (Brecht-Heft) № 1 / Ред. колегія Бондарева О.Є., Білоус П.В., Волощук Є.В. та ін. – Житомир: Житомирський держ.- університет імені Івана Франка, 2011. – 178 с.
3. Ионеско Э. Театр абсурда будет всегда // Театр. – 1989. – № 2. – С.152-154.
4. Э.Ионеско. Носорог. Перевод Л. Завьяловой. – Москва: "Текст", 1991. Точка доступа: <http://lib-drama.narod.ru/ionesco/nosorog.html>
5. Стайн Дж. Сучасна драматургія в теорії та театральній практиці. Кн. 2. Символізм, сюрреалізм і абсурд. – Львів, 2003.
6. Стайн Дж. Сучасна драматургія в теорії та театральній практиці. Кн. 3. Експресіонізм та епічний театр. – Львів, 2003.
7. Чирков А. С. Эпическая драма (проблемы теории и поэтики). – К.: Вища школа, 1988. – 160 с.

Гаврилюк А.М., аспірантка, Житомирський державний університет імені Івана Франка

Риси епізації драми у п'єсах Генріха Манна

Havryliuk A. M. The peculiarities of the epilation of the drama in Heinrich Mann's plays are considered in the article, features of genre diffusion and the creation of an epic drama are analyzed, elements of the epilation of the drama based on Henri Mann's «Variete» are defined. Henri Mann is regarded as a playwright who used in his plays the features of epilation. The history of the origin and the process of writing plays by the playwright are determined. The biography of Henry Mann and the evaluation of his works by other writers and playwrights have been studied. The picture of contemporary literary criticism is described: the problems of drama.

Keywords: epic drama, epic, classical drama, epic theater

У вітчизняному літературознавстві природа епічного в драматичному творі в теоретико-літературному плані на основі п'єс Генріха Манна досліджена недостатньо. Це обумовлено тим, що українське літературознавство мало знайоме з Генріхом Манном як із драматургом.

Проблемами драми займаються сьогодні вітчизняні науковці. У своїй докторській дисертації «Епічна драма. Проблеми теорії. Поетика» О.С.Чирков

розробив та пояснив проблеми теорії епічної драми. Малі драматичні форми та їхні особливості поетики розкриває у своїх працях М. Л. Ліпісівіцький, аналізуючи одноактну п'єсу ранньої творчості Бертольта Брехта. Є.М.Васильєв досліджує жанротвірні процеси та чинники, серед яких є свосерідність епізації та ліризації, а також авторські жанрові рефлексії. Аналізом епічних елементів драм Б. Шоу займається Л. І. Синявська, виявляючи епічні прояви у іронічно-сатиричній картині дійсності у творі, у авторській присутності та образах-символах. Н. П. Малютіна досліджує аспекти родо-жанрової динаміки української драматургії початку 20 століття. Л. О. Федоренко займається проблемою виникнення та еволюції жанру на матеріалі драматургії Бертольта Брехта та Хайнера Мюллера. С. Ф. Соколовська досліджує у своїх працях образну будову тексту драми.

Генріх Манн вважається сьогодні відомим німецьким письменником, есеїстом, але мало хто знайомий з ним як із драматургом. Сучасні вітчизняні літературознавці акцентують увагу здебільшого на дослідженні творчості Генріха Манна як письменника, автора романів, яких у його напрацюванні не один десяток, але ми відкриваємо його як драматурга, який спробував викрити та проаналізувати тогочасні соціальні проблеми (можливо, актуальні і сьогодні), який розкриває характер дійової особи за допомогою тонких деталей, який іменами примушує нас замислитись над автобіографічністю своїх драм.

Відомо, що з 1893 року він часто бував у Мюнхені, куди незабаром і переїхав жити. Саме це місто стало головним у народженні Генріха Манна як драматурга. На рахунку у митця є кілька п'єс, які були написані саме в цей період життя митця, серед них: «Вар'єте» (1910), «Тиран» (1907), «Актриса» (1910-1911), «Велике кохання» (1912) та інші.

Написання п'єс належить до ранньої творчості Генріха Манна. Нашим завданням ми вважаємо дослідити, наскільки важливим є його внесок у світову драматургію, які теми є провідними у його драмах та чи актуальні вони сьогодні. У романах та новелах ми бачимо Генріха Манна чудовим майстром діалогу, а створення театральних текстів було для нього більшим ніж просто відпочинок, тому не є дивним, що митець видав численну кількість п'єс.

Аналізуючи творчість Генріха Манна як драматурга, слід в першу чергу звернути увагу на те, скільки рецензій було написано до

його театральних п'єс, а їх було більше сотні:

- Münchener Zeitung vom 13. Januar 1911
- Die schöne Literatur. Leipzig. Vom 28. Januar 1911
- Schwäbischer Merkur. Stuttgart. 31. Januar 1911
- Neue Freie Presse. Wien vom 10. Februar 1915
- Münchner Neueste Nachrichten vom 19. März 1917

Еріх Мюзам у мюнхенському журналі «Каїн. Журнал для людства» називає Генріха Манна великим стилістом німецької мови, справжнім першовідкривачем сучасної тогочасної психіки та душі людини, який написав драму «Актриса», в якій характер персоніфікується, в якій справжній світ та світ театральний сперечаються між собою. Зауважимо, що всі театри Мюнхена відмовили у постановці п'єси Генріха Манна «Актриса».

Один із видавців п'єс драматурга Пауль Кассіер у своєму листі до Генріха Манна, датованому 25 червня 1912 року, просить один із своїх творів присвятити його дружині Тіллі Дурьє, яка саме із 1903 по 1911 працювала актрисою у Німецькому театрі в Берліні. Тому ще одним нашим завданням буде віднайти у п'єсах моменти, які вказували б на дійсно біографічні дані реальної особи.

Однак далеко не всі критики та знавці театального мистецтва були задоволені пером та почерком драматурга. Артур Ельсер у 1910 році публікує у журналі «Літературне ехо» (Берлін) свою думку щодо творчості Генріха Манна та його п'єси «Die Bösen». Він говорить: «...Манн – це лицемір, у якого слова стають дикими і слугують для досягнення самозадоволення. Його драматична мова, і не тільки вона, звучить нечітко, грубо, так, ніби він намагався Ведекінда перекласти на італійську мову, а д'Аннунціо на німецьку. Особливості обох він об'єднав, із чого не могло вийти нічого хорошого, точно нічого німецького» [4:492].

Як бачимо, Генріха Манна в Німеччині 1910-х років знали не тільки як талановитого письменника, але й як драматурга, який зробив свої перші спроби. У багатьох театрах тогочасної Німеччини ставились вистави на п'єси митця. Цікаво, як вдало Генріх Манн за допомогою діалогізації своєї новели «Тиран» перекваліфіковує її у драму, де є дві дійові особи, між якими створюється діалог. Драматург пише 4 червня 1907 року із Поссано видавцеві Вальдемару Бонсельсу: «Між іншим я написав новелу, швидше за все одноактівку, яка народилась у замку Парми»

[4:507]. Генріх Манн у своїй «Автобіографії» (1926) говорить: «До 1909 року я написав майже на одному подиху шість романів, з 1910 по 1913 працював я переважно для театру (пані Тілла Дурьє вперше представила мої п'єси на сцені), і з того часу особливу увагу звернув на соціальний роман» [4:467].

Сучасний теоретик та науковець Олександр Чирков, відштовхуючись від висловлювань давньогрецького вченого Аристотеля, зробив важливий висновок про те, що в «Поетиці» Аристотеля окреслена не тільки головна та визначальна тенденція в розвитку античної драми – її драматична форма, але і її художня практика, що знаходиться на периферії, – епізована. Перша із тенденцій, про яку говорить О. Чирков, намагаючись подолати синкретизм давніх форм, розрахована на посилення ролі дії, на перевтілення акторів, на заохочення глядачів до того, що відбувається, на «очищення» останніх через страждання та страх. Друга, неаристотелівська драма, вважає О. Чирков, навпаки, намагається зберегти та розвинути елементи художнього синкретизму, в широкому використанні епічного елементу в драматичних творах. Цей процес науковець називає епізацією драми. Результатом цього процесу, вважає О. Чирков, є виникнення ще в античні часи епізованої драми, що широко використовувала досвід епосу та деякі форми художнього зображення світу, що йому притаманні [3:9]. Відмінність епічної драми як самостійного напрямку у драматургії ХХ століття від епізованої О. Чирков бачить у тому, що дія епізованої драми пов'язана з конфліктом індивідуума, а в основі епічної драми лежить «зіткнення ідей, носіями яких є представники певних класів та напрямків» [3:10].

Попередником Генріха Манна в Англії є Б. Шоу – засновник соціальної драми в англійському театрі, коло питань якої надзвичайно широке: проблеми долі людства, біологічні та соціальні закони життя, історична роль та трагічна доля великої людини, наука та науковці в буржуазному суспільстві, шлюб та сімейні стосунки, проституція, мілітаризм та філантропія, парламентаризм та брехливість буржуазної демократії. Генріх Манн, який також використовує деякі з цих тем у своїх п'єсах, розкриває нове питання та проблему у своїй п'єсі «Вар'єте»: відданість своїй праці, справжній талант та театр для мистецтва у боротьбі з працею (служінням) в театрі заради грошей, так звана «проституція у роботі», вибір за правилом «працюю там, де більша

платня».

Літературний критик Вольфрам Шютте у своїй праці «Драматичні праці Генріха Манна» (*Das dramatische Schaffen Heinrich Manns*) наголошує на тому, що у багатьох новелах митця напруга зображується за допомогою діалогічної та монологічної структури твору. В. Шютте вважає, що це є справжнім проривом митця в драматургію. Цим і характеризуються, вважаємо ми, драматичні твори Генріха Манна. Наприклад, п'єса «Тиран» – одноактівка, де є дві дійові особи, її головна ознака – діалог.

Головна героїня Леда д'Амбре працює разом із Фредом О'Бріксор та доктором Георгом Цельтером, але, незважаючи на це, має тісний зв'язок із обома. Знаючи, що і Фред, і Цельтер будуть їй корисними у роботі та досягненні своїх професійних цілей, Леда вирішує вести з ними гру, здавалося б, заборонену моральними принципами (Леда: «Бідні мої батьки. Знали б вони, ким я стала, то була б я вже мертва»). Фанні, дружина Фреда, вимагає у Леди дати їй чоловікові спокій, чого він власне не хоче, розуміючи, що Леда також корисна йому. Після того як директор Файн погоджується взяти на роботу Леду за 2000 марок, що для неї не було великою сумою, адже працює вона за 3000, а від Фреда відмовляється, то між ними виникає конфлікт, адже «працюють вони тільки разом». (У діалозі із Ледою Фред сказав: «Що ж ти знову зробила, ти ніколи не станеш мудрою?») Леда: «Навпаки, я піклуюсь про своє майбутнє.» Фред: «Лишити цього шахрая у своїй спальні?») За рахунок чоловіків Леда намагається знайти краще життя (Шмідганс допомагає із найкращою сукнею, Фред мав би допомогти їй розбагатіти професійно, Цельтер просто закоханий та дає свободу вибору). Умовою стосунків із будь-ким у Леди була сукня із вуалі, яку вона вирішує взяти у кредит у Шмідганса. Коли Фред починає ревнувати Леду до директора, до Шмідганса, то намагається вбити себе та її. Він мріє про їхню спільну смерть, уявляє, як напишуть про них у газеті. Фред сказав: «Життя складається, як і Вар'єте, із номерів, які грають десять хвилин. Інколи це ефектний номер, інколи – цілковите розчарування». Розчаруванням для них була відсутність грошей, а відсутність моралі та людяності їх не хвилювала. Цельтер неочікувано стає свідком того, як його кохану збираються вбити. Леда зізнається Цельтеру у присутності Фреда у коханні. Навіть коли директор Файн відвозить їх у госпіталь, єдиною заклопотаністю Фреда є преса

(оскільки можна зробити рекламу на весь світ) та гроші (5000 крон для Леди та 2000 крон для Фреда). Директор Файн сказав: «Де є любов та мистецтво, там і є бізнес (справа)».

Структурні особливості епізації драматичного твору отримують жанровий статус у 20-30-х роках 20 століття. У драматургії принципи «епічного театру» сформував Бертольт Брехт. Особливостями епічної форми театру Бертольт Брехт називає: розповідь сцени про дію, залучення глядача в позицію спостерігача, стимуляція його активності, вимагання рішень від глядача, вивчення аргументів, людина виступає предметом дослідження, постійна зміна людини, інтрига щодо ходу подій, самостійність кожної сцени, нелінійність, опис майбутнього світу, людські потреби та їхні мотиви, суспільне буття визначає мислення [2:90].

Аналізуючи п'єсу Генріха Манна «Вар'єте», стають очевидними елементи епізації цієї драми. Однією із ознак епізації є виступ людини предметом досліджень. У процесі діалогів спостерігається пізнання та аналіз поведінки героїв в різних життєвих ситуаціях: «трикутник» у стосунках (Леда має стосунки не з одним чоловіком, але вміє спілкуватись із ними, не маючи боязні правди), боротьба за кращий гонорар (цікаво аналізувати, як вміло Леда вміє дати неправдиву рекламу про себе, яка вона талановита та скільки впливових людей цінують її талант; таким чином і відбувалися перемовини щодо більшого гонорару).

Зображення майбутнього світу є ще одним елементом епізації. Тема цієї п'єси дійсно актуальна і зараз, оскільки особисте життя сьогодні стає джерелом заробітку. Візьмемо для прикладу мережу Інтернет та соціальні мережі Facebook, Instagram, де люди вважають, що вони знаменитості, де вже не можуть забути завантажити в мережу фото свого сніданку та відео своїх занять спортом. Фред намагається вбити себе і Леду, думаючи при цьому про те, що і як напишуть про них в газетах.

Автор залучає глядача в позицію спостерігача. Читаючи п'єсу «Вар'єте», дійсно відчуваєш себе свідком, перевтілюючись то в одного героя, то в іншого (дивлячись на те, який герой є власне спостерігачем).

У п'єсі «Вар'єте» присутні сцени, пов'язані фразовими мотивами (мотив страху, мотив жажливої чуттєвості), що і вказує на епізацію драми. Леда боїться залишитись без грошей; для неї байдуже, з ким вона буде все

життя, але точно на першому місці мають бути гроші. Фред боїться стати безробітним, а тому залишитись без грошей. Він не боїться зраджувати дружині, бути непотрібним своїм талантом глядачам.

Л. І. Синявська у своїх працях досліджує епічні елементи в драмах Б. Шоу («Дім, де розбиваються серця») та знаходить такі прояви епізації драми:

- відображення у п'єсі історично вагомої події;
- дискусійність п'єси;
- образи-символи;
- іронічно-сатиричне зображення дійсності.

У своїх п'єсах Генріх Манн дійсно широко використовує елементи епізації. У драматичному творі «Вар'єте» в основі п'єси лежить діалог між дійовими особами, в якому автор демонструє свою позицію щодо того чи іншого питання. Ще однією рисою епізації драми є присутність автора у творі. У драмі автор прихований за символами, монологами та діалогами.

Одним із образів-символів у п'єсі «Вар'єте» є сукня із вуалі, яка символізує так званий шлях до серця Леди, ціна її уваги. Передую цьому символу інший: гроші. У п'єсі безліч раз називаються точні цифри за працю, за «дозвіл кохати»:

Leda: Er bietet mir für eine Tournee in den Vereinigten Staaten 150 000 Dollar. (Він пропонує мені за тур у США 150 000 доларів.)

Leda: Er liefert es mir für 200 Mark und auf Kredit. Es kostet eigentlich 800. (На сукню він мені відправить 200 марок в кредит.)

Leda: Ich hab es also selbst gekauft und habe 100 Mark abgehandelt, du brauchst mir nur noch 700 zu geben. (Я сама собі його купила і зекономила 100 марок, ти повинен мені ще 700 марок дати.)

Fein: Wenn die Operette Erfolg hat und die Theater mir mindestens 10 000 zahlen, gebe ich Ihnen 3000. (Коли оперета матиме успіх і театри платитимуть мені щонайменше 10 000, тоді я дам Вам 3000.)

Отже, за допомогою образів-символів автор показує справжнє життя навиворіт, вказує на те трагічне, що відбувається кожного дня, те, чого люди не хочуть бачити, найцінніше, про що людство забуло. У п'єсі ми бачимо непобориме бажання головних героїв Леди та Фреда заробити грошей на так званому «служінні» театру, переоцінка власного таланту, торгівля мистецтвом. Цим автор і хоче показати, на нашу думку, відсутність служіння театру, перетворення мистецтва у бізнес: Wo Liebe ist

und wo Kunst ist, nun, da ist Geschäft. – Де є кохання та мистецтво, там і буде справа (бізнес). Цими словами окреслюється головна ідея твору – розкрити мізерність матеріальних бажань головних героїв, із особистого життя актори роблять бізнес, залежать від газетних новин, чекаючи хоча б на одну статтю зі своїм іменем. Генріх Манн саркастично показує життя з такими прагненнями. Директор Файн є так званим режисером долі Леди та Фреда. Він вирішує, скільки заплатити, як заробити гроші на репутації «служителів» театру. Директор Файн робить п'єсу живою, задає режисерського тону, ніби грається акторами, створюючи власне драматичний твір на сцені театру. Генріх Манн створює картину, де головними є внутрішня боротьба та конфлікт. Головні герої цієї п'єси Генріха Манна переживають матеріальну, професійну та духовну кризи. Вирішити ці всі проблеми за допомогою самогубства Фреду здаються найлегшими, він готовий так врятувати Леду – організувати гарну смерть, щоб світ звернув на них увагу.

Таким чином, можемо констатувати, що у п'єсі «Вар'єте» Генріха Манна присутні наступні елементи епізації: залучення читача в позицію спостерігача, зображення майбутнього світу, присутність автора у творі. За допомогою них автор зміг вдало зобразити тогочасні проблеми німецького суспільства, які є актуальними і сьогодні.

Література

1. Головчинер В. Є. Эпическая драма в русской литературе XX в. / В. Головчинер – Томск : Издат. Томск.гос.пед.ун-та, 2001. – 241с.
2. Сонді Петер. Теорія сучасної драми / Петер Сонді; пер. з нім. М. Ліпісівіцького, С. Соколовської; [за наук. ред. доктора філологічних наук, проф. Чиркова]. – Житомир: Вид-во ЖДУ імені І. Франка, 2015. – 132 с.
3. Чирков А.С. Эпическая драма. К.: Вища школа. Изд-во при Киевском университете, 1988. – 159 с.
4. Mann Heinrich. Madame Legros I. Sämtliche Schauspiele. – Fischer Taschenbuch Verlag, Frankfurt am Main, Oktober 2005. – S. 710
5. Szondi Peter: Lektüren und Lektionen. Versuche über Literatur, Literaturtheorie und Literatursoziologie. Suhrkamp Verlag. Frankfurt am Main, 1973. – S. 202
6. Zirbs Wieland: Literatur Lexikon. Daten,

Fakten und Zusammenhänge. Cornelsen Scriptor
Verlag, Berlin, 1998. – S. 416

Значення зовнішньо-сценічної авторської ремарки в драматичному творі

Kapeliukh D.P. The meaning of the external stage direction in drama

The article provides the analysis of the functional features of the external stage direction in drama, as an element of the author's presence within the script, as exemplified in works of B. Shoyu, Y. O'Neill, A.P. Chekhov and B. Brecht. The main functions and reasons for using the external stage directions in the dramatic works were analyzed. The theoretical question of the functional limits of the use of external-stage directions, and their correlation with the main text of the work were investigated.

Key words: stage direction, authorial presence, movement, external stage direction.

На тлі досить активного, особливо в останні роки, дослідження науковцями природи авторства виник небезпідставний інтерес до вивчення форм авторського самовираження в літературі в цілому, та в драматургії зокрема. Провідне місце серед цих форм по праву посідає авторська ремарка. Дослідженнями поетики та функціональних особливостей ремарки активно займаються не лише літературознавці, а й лінгвісти та театрознавці. Саме тому намітилась необхідність для більш цілісного вивчення її феномену та особливостей функціонування.

Поняття ремарки вже давно увійшло до всіх найбільш значущих сучасних літературознавчих енциклопедій та довідників. Сам термін походить від французького «*remarque*» – позначка, примітка [4; 571]. Літературознавча енциклопедія дає наступне, доволі традиційне, визначення: «авторські пояснення умов та часу дії, зовнішнього вигляду та поведінки дійових осіб, їх міміки, інтонації, психологічного змісту висловлювань тощо <...> має настановчий характер для режисерів, акторів та читачів» [5; 313].

Довгий час значна частина дослідників з функціональної точки зору сприймали ремарку лише як допоміжну та службову частину драматичного тексту. «Авторські пояснення до реплік персонажів окреслені так званими ремарками, які мають лише допоміжне значення. <...> Власне авторська мова, за допомогою якої зображуване характеризується ззовні, в драмі є допоміжною й епізодичною» [8; 240].

Не обійшов увагою проблематику

функціоналу ремарки в драматичному творі і Б.В. Томашевський: «У ремарках слід розрізняти вказівки на декорацію та обставини, а також на ігрові ремарки, що вказують на дії, жести і міміку окремих персонажів. Текст реплік є органічною частиною словесно-художнього драматичного твору. Ремарки виконують службову роль повідомлення про художній задум акторам і режисерові, і тому, зазвичай, викладаються простою, звичайною прозаїчною мовою. У рідкісних випадках ми бачимо застосування художнього стилю в ремарках з метою більшої емоційної переконливості вказівок» [11; 212].

Натомість у статті Георгія Бояджієва про функції ремарок зазначено «...ремарка виконує чисто службову функцію, но иногда может превращаться в самостоятельную художественно-повествовательную часть драматургического произведения... Ремарка в истории драматургии не имела единой функции и не была однородной...» [3; 599].

З плином часу функції ремарки в драматичному творі постійно прогресують. Починаючи з двадцятого століття в драматургії з'являється термін «*lesedrama*», що позначає п'єсу розраховану скоріше для читання, а не для сценічного втілення. Починаючи з епохи символізму, ремарки виконують не тільки функцію пояснення до основного тексту, але й формують самостійний текст, значення якого не зводиться виключно до пояснення поведінкових реакцій та рухів персонажів та опису їх оточення. Розширюючи свій функціонал, ремарка поступово перетворюється на змістовий елемент драматичного твору. Подібну функцію виконує текст ремарок у п'єсах М. Метерлінка, а в театрі С. Беккета він знаходить самостійне значення, намагаючись зрівняти з основним текстом.

Збільшення функціоналу ремарки призвело до безпосереднього збільшення їх кількості у драматичних творах. К. Толчеева в своїй роботі «Авторская ремарка как средство визуализации и характеристики персонажа» спробувала визначити коефіцієнт використання ремарок драматургами двадцятого століття. Якщо переглянути наведені нею цифри, то ми побачимо, що С. Беккет у п'єсі «Чекаючи на Годо» використовує одну ремарку на чотири репліки. Натомість даний показник в творі Ж. Ануя «Еврідика» доходить до однієї ремарки на дві репліки [10; 54]. «Ремарка поступово прибирає багатифункціональний характер.

Она выступает как органичный компонент драматического произведения, активно участвует в развертывании образов и установлении межтекстовых связей произведения, в выражении авторской точки зрения» [9; 9].

Збільшення впливу та функціоналу авторських ремарок в драматичному творі відзначила також російський науковець А.Р. Габдулліна. «За своєю функціональною і змістовною значущістю авторські ремарки є повноцінним компонентом драматургічного твору, який вступає в складну взаємодію з основним текстом, поміщаючи його в мікро- і макро-ситуативний невербальний контекст» [3; 8].

А. Габдулліна в своїй праці «Отражение семиотических кодов театральной коммуникации в авторской ремарке» запропонувала одну із найбільш типових класифікацій авторських ремарок. В основу запропонованої нею типології авторських ремарок покладено семіотичний підхід, що визначає специфіку знакової природи різних невербальних семіотичних кодів, що репрезентуються в них. [3; 83]. За її класифікацією, ремарки можна поділити на три основні типи: зовнішньо-сценічні, портретно-сценічні та поведінкові. В нашій статті ми більш детально зупинимось саме на першій групі авторських ремарок.

Зовнішньо-сценічні ремарки створюють фон подій п'єси, вони несуть різноманітну інформацію про мікро- та макроконтекст театральної дії. Вони можуть бути, як сюжетними так і позасюжетними, наприклад: ремарки-прологи чи ремарки-епілоги, в залежності від їхнього місця в сюжеті твору. А. Габдулліна поділяє зовнішньо-сценічні авторські ремарки на описові та ремарки-події. В цілому обидва види зовнішньо-сценічних ремарок виконують панорамну та модальну функції. Розглянемо їх більш детально.

Опис оточення в авторській ремарці можемо кваліфікувати як мовний жанр, представлений письмовим варіантом драматургічного дискурсу. Зображення автором оточення в драматичному творі є багатоаспектним: сцена, що описується може постати перед очима, а може вилучатись з пам'яті, вона може бути адресована різним адресатам: тим, хто одночасно спостерігає її, і тим, хто не має такої можливості; вона може мати різне функціональне призначення: повідомляти про ті чи інші предмети, їх місцезнаходження, або ж служити засобом

характеризації персонажів через їхній одяг та навколишній світ [3; 105].

А. П. Чехов у своїх драмах використовує велику кількість деталей при описі оточення, але саме вони допомагають розкрити весь внутрішній психологізм п'єси. «Поле. Старая, покрывившаяся, давно заброшенная часовенка, возле нее колодец, большие камни, когда-то бывшие, по-видимому, могильными плитами, и старая скамья. Видна дорога в усадьбу Гаева. В стороне, возвышаясь, темнеют тополи: там начинается вишневый сад. Вдали ряд телеграфных столбов, и далеко-далеко на горизонте неясно обозначается большой город, который бывает виден только в очень хорошую, ясную погоду» [13; 687]. Починаючи другу дію з такої ремарки, автор допомагає читачеві відчувати протистояння старої епохи та нових явищ у суспільстві. Збіднілі дворяни наполегливо тримаються за свою, вже давно «покривившуюся», власність, не в силах зробити реальні кроки до її порятунку. За допомогою таких ремарок автор створює нібито повноцінні пейзажи, які достовірно передають атмосферу сценічної дії.

Особливу увагу опису зовнішності своїх персонажів приділяв Б. Шоу. Він міг, використовуючи лише одяг та фізіологічні показники своїх персонажів, зробити психологічний зріз окремо взятої професії чи етносу. В п'єсі «Дом, где разбиваются сердца» міститься така ремарка: «...Менген в сюртучной паре, точно он собрался в церковь или на заседание директората. Ему лет пятьдесят пять; у него озабоченное, недоверчивое выражение лица; во всех его движениях чувствуются тщетные потуги держать себя с неким воображаемым достоинством. Лицо серое, волосы прямые, бесцветные, черты лица до того заурядны, что о них просто нечего сказать» [14; 427].

Цією ремаркою Шоу доволі влучно описав банкірів та заможних клерків тогочасної Англії. В житті Менгена, як і в інших персонажів даної п'єси, все оманливе та нестабільне, все побудоване на хиткому фундаменті. Павутиння фальші та лицемірства обплутує відносини людей. Описуючи Менгена, Шоу використовує такі негативні епітети як «недоверчивое», «бесцветные», «заурядные» («mistrustful», «lusterless» та «commonplace» в оригіналі). Цим описом автор допомагає режисерові та читачеві побачити всю духовну пустоту, що панує в душі Менгена.

Подібний опис, що характеризує

персонажів, можемо побачити також в «Пігмаліоні». Головну героїню Шоу описує наступною ремаркою: «Привабливою ї не назвеш. <...> На ній матроський капелюшок із почорнілої соломки, добре припорошений лондонською курявою і навряд чи коли чищений Волосся, яке давно варто було б помити, набуло неприродного мишачого кольору її пальто, звужене в талії, ледве сягає колін. Під пальтом – коричнева спідниця із грубої тканини. Черевики теж знали й шите, й пороте. Видно, що вона намагалася причепуритися, проте в порівнянні з дамам навколо це справжня замарушка» [15; 9]. Описуючи героїню, автор спеціально акцентує увагу на одязі Елізи, саме він та кокні найкраще її розкривають для читача. Риси обличчя, що характеризують Елізу, на відміну від одягу, змінити неможливо. Надалі ми можемо спостерігати впевнене зростання Елізи, і її досягнення в мистецтві красномовства. В кінці п'єси перед нами постає вже зовсім інша особа.

Не всі драматурги використовують описові ремарки для кращого зображення характеру персонажа. Зокрема Б. Брехт використовує їх для глибшого розкриття проблематики своїх п'єс. В творах Брехта вони нагадують замальовки, зроблені за законами класичного живопису. Ремарки в творі Брехта «Матінка Кураж та її діти» дають постійне співвідношення «дрібного» світу простих людей та світу «великої» історії. Твір починається наступними словами: «Весна 1624 року. Командувач Оксеншерна вербує в Даларне військо для походу на Польщу. У маркітантки Анни Фірлінг, відомої під іменем матінки Кураж, забирають» [2; 11]. Лише цим реченням автор запропонував подібне співвідношення читачу, на жаль для глядача його показати не так просто. Подібна ремарка в Брехта виконує роль античного хору, що коментує сценічне дійство [7, 14].

Другий тип зовнішньо-сценічних ремарок – ремарки-події. Вони зазвичай несуть інформацію про два види подій в драматичному творі: події, що відбуваються на фоні та описують взаємовідносини між персонажами та фоном п'єси; події, що відбуваються в житті персонажів, створюють сюжетну канву.

Саме до ремарки-події можна віднести наступну, доволі об'ємну, але надзвичайно інформативну, ремарку з п'єси Юджина О'Ніла «Волосата обезьяна». «Кочегарка. В глубине помещения смутно выделяются огромные чрева печей и котлов. Высоко над головой

электрическая лампочка скудно освещает насыщенный угольной пылью тяжелый воздух, с трудом позволяя различать движущиеся в нем тени. Ряд людей, обнаженных до пояса, стоит перед дверцами топок. Они то и дело нагибаются и, не глядя по сторонам, загребают уголь лопатами, которые кажутся как бы частью их тел. Когда они открывают, с помощью тех же лопат, дверцы печей, из их круглых отверстий вырываются снопы ослепительного света и огня, причем ярко вырисовываются сгорбленные фигуры рабочих похожих на прикованных к топкам горилл. Кочегары работают ритмическими движениями, двигаясь на месте, как на оси, захватывая уголь из груд позади них и кидая его в пылающие пасти печей. Громоподобный и пронзительный грохот открывающихся и закрывающихся топок, скрежещащее звяканье стальных лопат и шум падающего угля оглушают непривычное ухо своим адским диссонансом. Но вместе с тем в работе чувствуется порядок, ритм, механическое повторение одних и тех же звуков, и над всем этим дьявольским гулом, над языками пламени, бросающего в воздух залпы своей освобожденной энергии, и над ревом огня в печах – раздается монотонная и непрерывная пульсация машин...» [6; 21].

В наведеній вище ремарці предметом опису автора є звичайна кочегарка. На перший погляд ми не бачимо нічого особливого – звичайне місце, де тяжко працюють робітники. Але сама кочегарка та її робоча атмосфера зображена автором в неспинній динаміці. Автор цілеспрямовано підкреслює це наступними лексичними одиницями: «нагибаются», «загребают» («bend over», «handling» в оригіналі). Ритм і темп праці О'Ніл передає відповідними номінаціями та описами дій, що робітники ритмічно виконують: «ритмическими движениями», «механически» («swinging rhythm», «mechanical» в оригіналі). Підкреслюється динамічність даної ремарки обов'язковими для кочегарки звуковими ефектами: «Громоподобный и пронзительный грохот», «скрежещащее звяканье» («clash of sounds», «stuns one's ears» в оригіналі). Використовуючи подібні ремарки, О'Ніл створює динамічний фон для зображення головної проблеми п'єси – робочий клас в тогочасних умовах здавався для автора закритими в клітках групами приматів. Саме такий динамічний фон п'єси допоміг читачеві провести паралелі з постійною метушнею в звіринцях [3; 118].

Підводячи підсумок, варто зазначити,

що, починаючи з «нової драми», ремарка відійшла від звичної для неї функції – опису місця дії, рухів та психологічного стану персонажів. Маючи декількох адресатів зовнішньо-сценічна, ремарка допомагає більш цілісному створенню сценічного світу п'єси та підтримує когнітивний контакт акторів із глядачами, моделюючи в їхній свідомості віртуальний світ твору.

Література

1. Бояджиев Г. Н. Ремарка / Григорий Нерсесович Бояджиев // Литературная энциклопедия. т.9 / Григорий Нерсесович Бояджиев. – Москва: Советская энциклопедия, 1935. – 1136 с.
2. Брехт Б. Три епічні драми / Бертольд Брехт // Матінка кураж та її діти / Бертольд Брехт; [пер. з нім. С. Соколовської]. – Житомир: Полісся, 2010. – С. 110–185.
3. Габдуллина А. Р. Отражение семиотических кодов театральной коммуникации в авторской ремарке: на примере американской драматургии первой половины XX века: дис.... канд. филол. наук: 10.02.04 / А. Р. Габдуллина. – Уфа, 2009. – 210 с.
4. Егорова Т. В. Словарь иностранных слов современного русского языка / Татьяна Владимировна Егорова. – Москва: Аделант, 2014. – 800 с.
5. Літературознавча енциклопедія : у 2 т. / [Ю. І. Ковалів (авт.-уклад.)]. – К. : Видавничий центр "Академія", 2007. – Т. 2 : Маадай–Кара – Я (я–форма). – 624 с.
6. О'Нил Ю. Волосатая обезьяна [Електронний ресурс] / Юджин О'Нил // ЛитРес. – 2018. – Режим доступу до ресурсу: <https://www.litres.ru/udzhin-o-nil-2/volosataya-obezyuana>.
7. Павлова Н. С. Природа реальности в австрийской литературе / Нина Сергеевна Павлова. – Москва: Языки славянской культуры, 2005. – 311 с.
8. Пospelов Г. Н. Введение в литературоведение / Геннадий Николаевич Пospelов. – Москва: Высшая школа, 1988. – 528 с.
9. Толчеева К. В. Семантико-структурные и функциональные особенности паратекста в модернистской и постмодернистской драматургии: на материале французского языка: дис. ... канд. филол. наук: 10.02.05 / К. В. Толчеева. – Воронеж, 2007. – 220 с.
10. Толчеева К. В. Авторская ремарка как средство визуализации и характеристики персонажа / Ксения Витальевна Толчеева. // Вестник ВГУ, Серия: Лингвистика и межкультурная коммуникация. – 2007. – №1. – С. 52–59.
11. Томашевский Б. В. Теория литературы. Поэтика / Борис Викторович Томашевский. – Москва: Аспект Пресс, 1996. – 333 с.
12. Уманская М.Б. Акциональные авторские ремарки и средства их выражения в тексте английской драмы // Шпр://pp.pglu.ru
180. Уманская М.Б. Панорамные авторские ремарки в тексте английской драмы // <http://pn.pglu.ru>
13. Чехов А. П. Рассказы. Повести. Пьесы / Антон Павлович Чехов. – Москва: Художественная литература, 1974. – 751 с. – (Библиотека всемирной литературы).
14. Шоу Б. Пьесы / Бернард Шоу. – Москва: Художественная литература, 1969. – 701 с. – (Библиотека всемирной литературы).
15. Шоу Б. Пигмалион / Бернард Шоу; [пер. з англ. М. Павлов]. // Всесвіт. – 1999. – №11. – С. 7–70.

Рационалізація проти ірраціонального: концепції художньої творчості Б. Брехта та З. Фрейда

Trokhymchuk O. Rationalization against the irrational: the concept of artistic creativity B. Brecht and Z. Freud The article analyzes the views of Brecht and Freud on the problem of catharsis, can be compared with Freud's psychotherapeutic catharsis and the replacement of catharsis with rational comprehension in the epic theater of Brecht. Brecht's collection of articles "Against the Theatrical Routine", "Towards a Modern Theater" (1920s) and treatises "On the Non-Aristotelian Drama", "The New Principles of Acting" (30th Years) convey an innovative view and aesthetics on new theater. Known for the whole world, his plays reflect an endless faith in man and the belief that bourgeois society can not transform humanity in the spirit of its principles. Z. Freud's psychoanalytic theory is considered from the point of view of his teaching about the unconscious.

Key words: "epic theater", psychoanalysis, catharsis, rationalization, unconscious.

Гостра полеміка стосовно протилежних способів розуміння місця особистості в світі, що припала на XIX – XX століття, виникла між раціоналізмом та ірраціоналізмом. Через розчарування в ідеалах філософського раціоналізму, що супроводжується соціальним песимізмом, людство відкидає усе конструктивне та бачить спасіння в несвідомому, переключається на емоції людей та їх імпульси. Наукове товариство розділилося на два табори, кожен прагнув знайти єдино вірну формулу концепції особистості. На противагу модерністам, письменники-реалісти в своїй творчості прикладали усіх зусиль, аби розкрити суттєві недоліки ірраціонального. Заглиблюючись у несвідоме, вони не розділяли поглядів З. Фрейда, який сміливо висував та обґрунтовував новаторські ідеї, бачили в його концепції соціальну небезпеку. Бертольт Брехт, видатний німецький поет, прозаїк та драматург XX століття, який головне завдання театру вбачав у зверненні до розуму глядачів, а не до їхніх почуттів, представив світові новий вид театру. Його п'єси пронизані духом того часу. Так, наприклад, події та суть Жовтневої революції в Німеччині (1918 року) зображені в п'єсі, що була написана 1919 року, "Барабани в ночі". Власне уявлення про людину, її моральність він зобразив у п'єсі "Що той солдат, що цей" (1926). Завдяки п'єсі "Тригрошова опера" про Брехта дізналася вся

Європа, в ній він логічно сформулював свої уявлення про "епічний театр". Найважливіше – навчити людей мислити", – так говорить Брехт про суть свого театру та творчості загалом. Стаття має на меті зіставлення двох протилежних точок зору стосовно першості почуттєвого чи раціонального в свідомості людини. Аби досягнути сутності обох поглядів, варто окреслити загальну картину діяльності Брехта та Фрейда.

Бертольт Брехт, який не лише в німецькій, а й у світовій історії вагома постать, суттєво вплинув на розвиток драматичного театру. Він створив театр, протилежний аристотелівському, якому дав назву "епічного". Якщо раніше п'єси вирізнялися неперервністю дії, то Брехт вважає необхідним доповнювати сюжет авторськими коментарями чи ліричними відступами [5]. Тим самим уміло переключає увагу глядача не на почуттєвість, а на осмислення художньо досліджуваної проблеми. В основі "епічного театру" лежить прагнення "достукатися" до глядача, надати йому можливість відчути себе значущим у процесі театрального дійства. На думку Брехта, глядач є тією з'єднувальною ланкою, яка повинна зуміти об'єднати акторів та автора п'єси, має аналізувати та критично оцінювати те, що зображується, та навчитися вести діалог з учасниками дійства. Емоції мають бути відкинуті, задіяним має бути лише розум, це дозволить не бути пасивним спостерігачем дії на сцені. Драматург вдається до міфів, символів, щоб якомога яскравіше відтворити дійсність шляхом подолання зовнішнього та занурення всередину сутності речей [5].

Якщо аристотелівська драма характеризувалася палким викладом сюжету, різким зображенням протидіючих сил, то у своєму театрі Брехт прагнув відмовитися від переживань, які відчували глядачі драматичного театру. "Так, це я теж вже переживав.... Я плачу разом з тими, хто плаче, я сміюся разом з тими, хто сміється...." [3], – ось що, за Брехтом, відчувають глядачі аристотелівського театру. В епічному театрі все кардинально змінюється: там, де герої плачуть, глядач сміється, сумнівається в правильності дій героїв, засуджує їх та одночасно намагається зрозуміти. Брехт прагне перетворити театр акторів у театр філософів, театр стає платформою, на якій здійснюється філософське пізнання. Де з'являється філософія – там з'являється повчання. Для цього від вводить поняття "ефект відчуження", що дає змогу глядачу на певний час зупинитися, задуматися та переосмислити

отриману інформацію. Актори повинні своєю грою підштовхувати до усвідомлення історично зумовлених суспільних відносин, що стоять за тим чи іншим конфліктом. Коли глядач зуміє це усвідомити, він буде прагнути змінити хід подій в житті, а не лише на сцені [14].

П'єси Брехта не вирізняються емоційністю, їм не властиві реалістичні характери дійових осіб, відсутні почуття, думки героїв. В основному це суто формальні фігури, абстрактні. Драматург вдавався до даного прийому, аби кожен глядач зміг наділити того чи іншого героя своїм життєвим досвідом, намалювати його портрет у своїй уяві. Тільки тоді, на думку Брехта, глядач стане активним учасником п'єси.

Експресіонізм, який знайшов своє відображення у творчості Брехта, а саме у його драмах, наголошував, що головне у мистецтві – виражати волю суб'єкта, а не об'єктивно зображувати дійсність [8]. Пережити за своє життя дві великі війни, жити в умовах знищення та переслідування народу, докласти всіх зусиль, аби побороти цей страшний час – ось яка дійсність оточувала драматурга. Його звернення до драми було спричинене палким бажанням активної участі в житті; байдуже споглядання та пасивне існування не влаштовували його. Емоції, які переповнювали людей на початку XX століття, не повинні були стати тим важелем, що затьмарює розум. Біологічне не повинно керувати *homo sapiens*, емоції повинні підпорядковуватися раціональному. Брехту належать наступні слова: "Ми є дітьми епохи науки. Наше існування в суспільстві і, відповідно, все наше життя визначаються науками в зовсім іншій мірі та іншому обсязі, ніж раніше" [8]. Наука, об'єднавшись з мистецтвом, повинні допомагати людині існувати у світі. Брехт ставив собі за мету протиставити власне бачення інтелектуальності мистецтва іншим поглядам, перш за все фройдизму та близьким до нього течіям. Фройд же ставив перед собою ціль розкрити психічні потяги та схильності людини, її внутрішній світ, надавав біологічній стороні надзвичайно великого значення, прагнучи ретельного дослідження глибинних шарів структури особистості.

"Епічний театр" Брехта ставив перед акторами стояло серйозне завдання, яке полягало у формуванні критичного ставлення глядачів до щойно побаченого, п'єса мала надихати на роздуми, кожен в залі мав пропустити її через себе [8]. Ту ж місію несе у Фройда аналітик, прагне "достукатися" до

свого пацієнта, проте викликати прагне емоції (ключовим виступає підсвідоме).

Коли Брехта не стали задовольняти традиційні принципи античної трагедії, визначені Аристотелем, а саме вчення про катарсис, тоді з'явився новий вид театру – "епічний". Катарсис, що з давньогрецької означає "очищення", Аристотель ознаменував як стан, що переживає людина через страх та співчуття. Дане поняття має місце й у вченні Фройда як підхід до лікування душевних травм. Під час так званого другого етапу творчості вченого, що припадає на 1897–1914 роки [1:115], аналітик підводить пацієнта до того, щоб той виговорився, ставить такі запитання, які дозволяють хворому віднайти відповіді, відкрити очі перед невідомим. Суть катартичного методу зводилася до того, що за допомогою гіпнозу аналітик дізнавався у пацієнта причини його страху, які були ним навмисно забуті, та допомагав долати його через визнання забутих переживань. Саме шлях очищення та звільнення від тих емоцій, що пригнічували та причиняли неспокій, отримав назву "катарсису". Дані емоції були проявом несвідомого. Коли пацієнт знаходить відповідь на те, що його хвилювало, він відчуває полегшення. Психологія трактує катарсис як задоволення, яке отримує індивід шляхом передачі власних емоцій іншому [7]. Для психоаналітиків шлях утримування в собі негативних емоцій є неприпустимим, він призводить до проблем зі здоров'ям. Лише шляхом емоційного аналізу особистість може позбутися хвороби. В перший період розвитку та становлення психоаналізу, в роки, коли Фройд починав тільки відкривати для себе грані несвідомого, йому випала можливість учитися та спостерігати за діяльністю своїх вчителів Бернгейма та Шарко. Він був присутнім на сеансі гіпнозу, коли пацієнтці було запропоновано взяти та відкрити парасольку. По закінченню сеансу Фройд зробив для себе важливі висновки, що "мотивація свідомості при всій своїй суб'єктивній щирості не завжди відповідає дійсним причинам вчинку" [1:117]. На основі фройдизму склалася нова модель осмислення катарсису, яка полягала у вивільненні енергії пригнічених імпульсів та бажань. Схожою вона була на модель катарсису, висвітлену Аристотелем.

Катарсис, про який говорить Аристотель, є для Брехта неприпустимим, він піддає його трансформації. Емоційну напруженість він зберіг, але в катарсисі він бачив інше – якщо глядач відчуває очищення в

трагедії, то він погоджується, піддається цьому горю, що є абсолютно неприпустимим для Брехта. Страждання, терпіння не повинні бути привабливими, людство повинно шукати вихід з ситуацій, які заганяють у безвихідне становище. Страждання є головним ворогом роздумів та міркувань. Через це Фройд вводить новий вид катарсису, в якому трагічність та зло витіснені на край та переможені силами добра.

Перед глядачем "епічного театру" ставиться нове завдання – навчитися тверезо оцінювати те, що сприймаєш, відкинути емоції, та підключити всі сили для раціонального осмислення. Брехт вважає катарсис марно витраченими на "неіснуючу проблему" почуттями. Споглядання за драмою, що розігрується на сцені, "очищення" від страждань у залі не може стати корисним для людини [4]. Він прагнув уникнути катарсису у власних п'єсах. По-новому відбувалася гра на сцені, з не меншою напруженістю, чим це було в Аристотеля, але тепер головним був не "показ", а "розповідь". Часто критики наголошували на тому, що сюжети та персонажі "епічних драм" Брехт запозичував з інших літературних джерел. Та він докорінно перероблював їх, вони мали здебільшого алегоричний характер. Аристотелівське розуміння катарсису як вживання в людські долі та переживання було чуже для Брехта, для якого ключовим було критичне сприйняття життєвих перипетій. Індивідуум перестає бути головним елементом дійства, тепер пасивна участь глядача не дає закінчити спектакль, відсутність його говорить про недосконалість дійства [2].

Коли ми звертаємося до теорії античного катарсису Аристотеля, то говоримо про чотириох-складову систему, яка включає наслідування – страх – співчуття – насолоду. Ці елементи послідовно взаємодіяли між собою, при чому наявність усіх була обов'язковою його складовою. Катарсис у Фройда та Аристотеля, звісно, мають відмінності. Коли раніше він розумівся як естетичний засіб, або навіть медичний феномен, у Фройда він набуває нового значення в якості психотерапевтичного методу. Після Фройда аристотелівський катарсис заговорив мовою психоаналізу. Суть поняття зберігається, змінюється сфера його застосування. Тепер катарсис виступає як процес подолання та пригнічення страхів чи напруженості шляхом вираження тих емоцій, які були приховані пацієнтом, про які він боявся згадати.

Ні проморальність, ні про інтелектуального просвітлення публіки не

йшлося у Аристотеля. Трагічний катарсис був у його розумінні чимось ненормальним, тим, що відхиляється від норм. Він вбачав у ньому те, завдяки чому глядачі можуть задовольнити стан сильного емоційного збудження [3:54].

Якщо на думку Брехта всі вчинки мають керуватися принципом раціоналізації, то у Фройда - це принцип задоволення.

Коли йде мова про несвідоме, думки зводяться до Фройда, який досить плідно працював у даній сфері, досліджуючи зв'язки між свідомістю та несвідомим. Він наголошує на тому, що людина постійно отримує сигнали з зовнішнього світу, та не завжди знає чи уміє їх правильно розшифрувати та зрозуміти. Багато процесів протікають у нашому організмі несвідомо, але мають безпосередній вплив на наш характер та вчинки. Завдання перед науковцем стояло надважке, адже саме шляхом аналізу та інтерпретації можливо віднайти сенс підсвідомих процесів. Вчений приділяє значну увагу сновидінням, помилковим діям, обмовкам тощо. Для нього вони слугують підґрунтям причинно-наслідкових дій у психіці людини. У своїй знаковій праці "Тлумачення сновидінь" (1900) З. Фройд намагався дослідити та зрозуміти сні як вияв підсвідомого. Звернувшись до тлумачення сновидінь, Фройд по-новому дивиться на феномен сну, наголошуючи на тому, що кожне сновидіння про щось говорить, несе в собі прихований зміст. В основі сновидіння лежить задоволення емоційного стану, "...сновидіння являються здійсненням бажань...так як його єдиною ціллю є здійснення бажань, то воно може бути егоїстичним..." [1:130, 132]. Так як сні народжуються на підсвідомому рівні, вони виступають ланцюгом, що поєднує свідомість з несвідомим. Сновидіння стали для Фройда "вікном у несвідоме психіки". Більшість прихованих прагнень людини лежать у підсвідомому. А шляхом витіснення можливо дізнатися про них.

"Чи не думаєте Ви, що істина – якщо це істина – вийде назовні і без нас? – Ні! Назовні виходить стільки істини, скільки ми виводимо. Перемога розуму може бути тільки перемогою розумних..." [2]. Такі слова можемо знайти у п'єсі Брехта "Галілей". Вони відображають сутність усієї творчості драматурга, який намагається максимально раціоналізувати не лише власні твори, а й своє світобачення. Кожним своїм твором він намагається ще глибше утвердити та довести дану тезу. Фройд же занадто багато уваги приділяв біологічному началу людини, де все

зводилося до її інстинктів, біологічних механізмів. Бажання та культура – їхнє переплетіння, діалектику свідомості та несвідомого – ось що покладено в фундамент основного дітища видатного психоаналітика – психоаналізу.

У своєму театрі Брехт відкидав категорії "краси", "страждання", чи ще гірше "терпіння", які, на його думку, ніяким чином не мали позитивний вплив на роздуми. Ідеї Фрейда та Ніцше, як і класичне аристотелівське розуміння драми, Брехт не сприймав, вважав їх бачення катарсису фаталістичним. У театрі Брехта перед актором поставало завдання бути технічним, показувати, що можлива й інша модель поведінки в конкретній ситуації, яка не обов'язково має співпадати з тим, як її зображає актор в момент гри [3:70]. Його театр вважають раціональним, що зберігає дистанцію до реальності, не боїться різко висловитися стосовно людських стосунків [9]. Розум глядача є керуючим для Брехта, а не почуття. Розсудливість та аналіз ведуть особистість до самоусвідомлення. Він представляє нову модель гри на сцені, де актори ведуть розмови на тлі усієї епохи, висвітлюють проблеми суспільства. Він виступає проти тієї напруги, в якій перебувають глядачі під час гри акторів, наполягає при цьому на тому, щоб створити в новому театрі усі умови, аби глядачі якнайкраще мали змогу обмірковувати почуте та побачене, та шукали шляхи до їх вирішення (розв'язання). Осягнення якісного різноманіття світу було основним завданням для Брехта, для досягнення якого він прагнув чітко змалювати дійсність. В основу осмислення катарсису Брехт вкладає історично-літературний матеріал, свій досвід, все те, що вплинуло на його кругозір.

Фрейд цікавило питання, яким чином художник черпає теми для своєї творчості, звідки береться натхнення, що дозволяє зацікавити глядача, викликати хвилювання, про яке він навіть не здогадувався. Мистецтво являє собою перехідний стан між бажаннями та реальністю, що дає змогу задовольнити деякі прагнення. Перш за все митець створює для себе світ, в якому може звільнитися від оков незадоволених бажань, потім вже своїм творінням дозволяє досягти того ж іншим. Мистецтво дає змогу здійснитися найпотаємнішим мріям, що автоматично розряджає емоційну напругу в душі. Саме цим, на думку Фрейда, ми завдячуємо мистецтву, яке є джерелом насолоди [3:63]. Коли ми

ставимо перед собою мету отримати задоволення від концерту або картини, ми повинні перейнятися тим, що бачимо чи чуємо, а як тільки ми переносимо нашу увагу на задоволення, воно миттю зникає [6:252].

Отже, концепції художньої творчості, запропоновані З. Фрейдом та Б. Брехтом, окреслили раціональний та ірраціональний полюси розуміння цього феномену, що поєднуючи в собі принципи художнього та загальнокультурного мислення, може виступати предметом дослідження в просторі різних наукових дисциплін.

Література

1. Бахтин М. М. Фрейдизм. Формальный метод в литературоведении. Марксизм и философия языка. Статьи. [Составление, текстологическая подготовка, И. В. Пешкова. Комментарии В. Л. Махлина, И. В. Пешкова]. – М.: Лабиринт, 2000. – 640 с.
2. Брехт Б. Жизнь Галилея [Електронний ресурс] / Бертольд Брехт – Режим доступу : https://royallib.com/book/breht_bertold/gizn_galileya.html
3. Брехт Б. Теория эпического театра [Електронний ресурс] / Бертольд Брехт // Бертольд Брехт. Театр. Пьесы. Статьи. Высказывания. В пяти томах. Т. 5/2, М., Искусство. – 1965. – Режим доступу : http://www.etnolog.org.ua/pdf/e-biblioteka/mystectv/teatr/breht_bertold_teoriya_epicheskogo_teatra.pdf
4. Васильев С. Бертольд Брехт (биография та связь с театром) [Електронний ресурс] / Евгений Васильев. – 2000. – Режим доступу : <http://www.ukrplib.com.ua/referats-zl/printout.php?id=38>
5. Васильев С. "Эпический театр" Б. Брехта: теоретические основы и творческая практика [Електронний ресурс] / Евгений Васильев. – 2000. – Режим доступу : <http://www.ukrplib.com.ua/referats-zl/printout.php?id=36>
6. Выготский Л. С. Психология искусства/ Л.С. Выготский. – М.: Искусство, 1986. – 572 с.
7. Катарсис. Психология очищения [Електронний ресурс] – Режим доступу : <http://gopsy.ru/psihologija/katarsis.html>
8. Литература Германии (1927-1945)[Електронний ресурс] / Е. М. Нечипорук, А. А. Федоров, О. И. Боярский, М. М. Кораллов. – 2003. – Режим доступу : <http://www.ae->

lib.org.ua/texts/nechyporuk__german_1917-1945__ru.htm

9. Муромов И. БЕРТОЛЬД БРЕХТ (1898—1956) [Электронный ресурс] / Игорь Муромов – Режим доступа : <http://fisechko.ru/100vel/lubovnik/85.htm>

10. Позднев М. М. Психология искусства: учение Аристотеля / Михаил Михайлович Позднев, 2010. – 816 с.ст. 586

11. Рикёр П. Время и рассказ. Том 1. Интрига и исторический рассказ / Поль Рикёр. – Москва - Санкт-Петербург: Университетская книга, 1998. – 313 с.С. 55

12. Творчество Б. Брехта. Эпический театр Брехта. «Мамаша Кураж» [Электронный ресурс] – Режим доступа : http://www.gumfak.ru/zarub_html/bilet3/zaruba26.shtml

13. Фрейд З. Толкование сновидений / З. Фрейд: Пер. С нем. – Мн.: ООО "Попурри", 2003. – 576 с

14. «Эффект очуждения» и «эпический театр» по Бертольду Брехту [Электронный ресурс]. – 2010. – Режим доступа : <http://vikent.ru/enc/5469/>

*i
l
l
e
s
h
e
i
m
U
n
i
v
e
r*

ДРАМАТУРГІЧНИЙ ЛЕКСИКОН
ВИПУСК ДРУГИЙ¹: ЛІТЕРА «Б» (БАБА – БЯОБАЙ)

Ідея і концепція д.ф.н., проф. Чиркова О.С.

Наукова редакція д.ф.н., доц. Васильєва Є.М.

Баба (Є. Васильєв)
Байле (Л. Закалюжний)
Байцой (Г. Аманова)
Бакуйя (Є. Васильєв)
Баладна опера (І.Дмитрієва)
Балет (О. Литовська)
Балкон (Л. Закалюжний)
Бальба театр (Л. Закалюжний)
Банцзи (Г. Аманова)
Баоцзюань (Г. Аманова)
Барба (Л. Закалюжний)
Бардити (І. Можарівська)
Барельєфна сцена (Д. Капелюх)
Барокова драматургія (Л. Закалюжний)
Батлейка (О. Анхим)
Батоккіо (І. Можарівська)
Бгава (Є. Реутов)
Бгана (Є. Реутов)
Бедойо (Є. Галицька)
Безпредметні дії (І. Дмитрієва)
Бексан (Є. Галицька)
Бельетаж (Д. Капелюх)
Бельтрамм (І. Можарівська)
Бенефіс (О. Анхим)
Бенікума (Є.Васильєв)
Бенуар ложа (Д. Капелюх)
Берікаоба (О. Анхим)
Бідний театр (Л. Федоренко)
Білий клоун (Є. Васильєв)
Біньбай (Г. Аманова)
Біографічна драма (Т. Вірченко)
Біомеханіка (С. Соколовська)
Біс (Д. Капелюх)
Блазень (Є. Васильєв)
Богема (Д. Капелюх)
Бомолох (Є. Васильєв)
Бонвіван (Є. Галицька)
Братства (Р. Козлов)
Брігелла (Є. Васильєв)
Бродвейські театри (І. Дмитрієва)
Бугаку (Ю. Осадча)
Бугей (Ю. Осадча)
Буккаері (Ю. Осадча)
Буккон (О. Литовська)

¹ Перший випуск «Драматургічного лексикону» (літера «А»: Абеле спелен – Аяцурі) надруковано у культурологічному часописі «Ars et scientia (Мистецтво і наука)». № 2. Житомир: Вид-во ЖДУ імені Івана Франка, 2016. С. 71–124.

Бульварний театр (Л. Закалюжний)
Булюлю (Є. Васильєв)
Бунраку (Ю. Осадча)
Бунсіті (Є. Васильєв)
Бурракатха (Є. Реутов)
Бутафорія (О. Литовська)
Буф (О. Литовська)
Буфонада (О. Литовська)
Бяобай (Г. Аманова)

Баба (япон. ばば 婆) – один із різновидів жіночих голів (кашіра) в японському ляльковому театрі дзьорурі: стара добра жінка. Має запалі щоки та зморшки на обличчі. Використовується як в історичних (джідаї-моно), так і сучасних побутових (сева-моно) драмах.

Євгеній Васильєв

Байле (ісп. baile – танець) – жанр іспанської драматургії XVI – XVII ст., «театралізований танець». Невелика п'єса-інтермедія фарсового характеру, що поєднувала танець, спів і пантоміму. Поряд з іншими музично-танцювальними жанрами чи номерами, такими, як хакара, сайнет, сапатера, сарабанда та ін., Б. був органічною складовою іспанського театру Золотого віку, представляючи на сцені замальовки з повсякденного життя студентів, жебраків, п'яниць тощо. У розділі XX другої частини роману «Дон Кіхот» Мігель де Сервантес згадує так звані «фігурні» або «промовисті» танці, подібні до Б., описуючи один із них. Важливу роль у становленні Б. відіграв драматург Луїс Кіньонес де Бенаvente (1581 – 1651).

Етимологічно з Б. пов'язані назви популярного в Латинській Америці танцю – байлесіто (*bailecito*) та пантомімічного танцю (*baile pantomimico*) як складової театральної вистави чи окремого балету-пантоміми. Один із таких *baile pantomimico* – «Фігаро, або Марна обережність» («Figaro, o La precaucion inutil») – було поставлено 1808 р. в Мадриді на честь коронації Фернандо VI.

Леонід Закалюжний

Байцзюй (кит. 白 剧) – традиційна китайська музична драма, яка виконувалась народністю Бай у провінції Юньнань.

Гулістан Аманова

Бакуйя (япон. ばくや 莫耶) – один із різновидів жіночих голів (кашіра) в японському ляльковому театрі дзьорурі: стара лиха жінка. Мала біле волосся, рухомі очі та рот. Використовувалась в історичних драмах (джідаї-моно)

Євгеній Васильєв

Баладна опера (англ. ballad opera) – музично-драматичний жанр, різновид комічної опери, який поєднує діалоги персонажів та музичні номери. Жанр баладної опери

зародився в Англії, досягши свого розквіту з 1728–1740 рр., характеризувався комедійною (часто сатиричною) атмосферою виконання. За основу музичних номерів брали оригінальні англійські, шотландські та ірландські балади. Окрім того, задля посилення комедійності, використовувались оперні арії, християнські псалми, уривки музичних творів відомих композиторів. Тексти пісень часто створювались спеціально для баладних опер, а вистава доповнювалась танцювальними номерами. Такі опери спочатку використовували балади або народні пісні, до яких просто придумували новий текст; мелодії були запозичені у популярних оперних вистав або створювались самостійно. Об'єктом сатири поставало висміювання придворних звичаїв та жанр італійської «опери-серія». Баладні опери можуть бути поділені на три категорії: 1. Поставлені на сцені та опубліковані, 2. Поставлені на сцені, але ніколи не опубліковані, 3. Балади, які опубліковані, але ніколи не поставлені.

Перша баладна опера була написана шотландським письменником А. Ремзі в 1725 р. під назвою «Благородний пастух». Однією з найвідоміших вважається «Опера жебраків» (1727) – пародія на англійську аристократію, яку поставили англійські композитори Д. Пепуш та Д. Гей в Лондоні (1728). Ця опера мала грандіозний успіх, значно вплинувши на європейську оперу, зокрема ставши передумовою створення німецького жанру «зінгшпіль». До середини XVIII ст. баладна опера розповсюдилась в Італії, Німеччині, Франції та Іспанії. За її зразком, було написано ряд баладних опер на протязі наступних століть, серед найбільш відомих: «Чорт на свободі» Ч. Коффі, «Дуенья» Р. Шерідан, «Опера Граб-Стріт» Г. Філдінг тощо. Однією з найбільш успішних інтерпретацій «Опери жебраків» є «Тригрошова опера» (автор – Б. Брехт, композитор К. Вайль), яка була представлена в 1928 р.

Іванна Дмитрієва

Балет (від франц. ballet з іт. baletto – димін. до ballo «танок» від пізньюлат. ballare – танцювати) – 1) художня форма танцю, яка виконується під музику з використанням точно визначеного та формалізованого набору кроків та жестів; 2) вид музично-театрального мистецтва, зміст якого виражається у хореографічних образах; 3) театральна вистава з певним сюжетом, який розкривається засобами танцю, міміки й музики.

Б. належить до видовищних, синтетичних, просторово-часових видів художньої творчості. Хореографія постає синтезуючим елементом для драматургії, музики, образотворчого мистецтва. Первинна драматургічна основа Б. – лібрето, в якому викладено сюжет, визначено ідею, конфлікт та характери. Лібрето може базуватися на літ. творі. Основою хореографічної дії є танець, який розкриває події сюжету та характери дійових осіб. Пантоміма може використовуватися в окремих епізодах, або включатися до танцю. Європейський Б. почав формуватися у добу Відродження, спираючись на танцювальні традиції народних свят та церковних обрядів. Термін «Б.» виник в Італії наприкінці XVI ст. на позначення танцювального епізоду, який передавав певний настрій. Перша балетна вистава – «Комедійний балет Королеви» – поставлена у 1581 р. у Франції італійцем Бальтазаріні. Саме у Франції з XVI до поч. XIX ст. формувалися та кодифікувалися основи балетної практики та теорії. Спочатку це були, балети-маскаради та придворні вистави, в яких чергувалися танцювальні партії, декламація та вокальні номери. Поступово Б. починає розвиватися як окрема мистецька форма з теоретичною базою та школою (Королівська академія танцю, Паризька опера).

У XVII ст. оновлюються художні прийоми (звернення до техніки римського міму), розширюються жанрові та тематичні межі (від сюжетів міфів до комедії; виникають опери-б., комедії-б.), посилюється зв'язок з літературою (комедії-б. Мольєра на муз. Ж. Б. Люллі: «Надокучливі», 1661; «Міщанин-шляхтич», 1670; «Уявний хворий», 1673), розвивається жіночий танець (м-ль Ла Фонтен, Камарго). На розвиток Б. впливають провідні художні тенденції доби. Протягом XVIII ст. естетика класицизму втілювалася у реформах Ж. Новера: драматизація балетної вистави, логічність та послідовність у побудові дії, розкриття характерів засобами пантоміми, за основу Б. беруться драматичні твори. У цей час виникають національні балетні школи Італії, Австрії, Німеччини, Англії, Росії. Гастролі забезпечують взаємовпливи музичних та танцювальних традицій.

У XIX ст. естетика романтизму відбивається у сюжетах (світ духів, фантастика, зіткнення мрії і дійсності) та новому танцювальному стилі, який спирався на легкість рухів та техніку танцю на пуантах (творчість М. Тальоні), досягненні більшої єдності танцю та музики, злитті танцю з

пантомімою, органічності масових танцювальних епізодів (балети Ф. Тальоні («Сільфіда» 1832), Ж. Мазільє («Корсар», 1856), Ж. Перро («Есмеральда», 1844), А. Адана («Жізель», 1841). На перший план виходить танець, який демонструє технічну довершеність та віртуозність виконавців, особливо балерин.

Наприкінці XIX ст. ускладнення танцювальної техніки та криза романтичної естетики призвели до занепаду Б. у багатьох європейських країнах. У цей час на перший план висувається російський Б. Спектаклі, створені М. Петіпа та Л. Івановим у співпраці з П. Чайковським («Спляча красуня», 1890, «Лускунчик», 1892, «Лебедине озеро», 1895) та О. Глазуновим («Раймонда», 1898), знаменували найвищий розквіт академічного Б. Формується симфонічний Б., де поза, рух, малюнок танцю розкривали психологічно-емоційний зміст музики, єдність музичного та хореографічного змісту втілювалася у танцювальних лейтмотивах, які мали свою експозицію та розвиток, поліфонічність музики відбивалася у малюнку кордебалетного танцю. Іншим новаторським напрямом постала діяльність М. Фокіна, який створив одноактні балети, підпорядковані наскрізній дії, де зміст розкривався в єдності зображувальних засобів музики, декорацій та хореографії. М. Фокін звертається до класичної музики, не призначеної для танцю («Шопеніана» на муз. Ф. Шопена, 1908; «Шехеразада» на муз. М. Римського-Корсакова, 1910), та творчості композиторів-новаторів («Жар-птиця» (1910) «Петрушка» (1911) І. Стравинського, «Дафніс і Хлоя» (1912) М. Равеля); залучає художників-експериментаторів (О. Бенуа, Л. Бакст, О. Головін, В. Серов); поєднує класичну хореографію з «вільним танцем», який пропагувала А. Дункан, та різними формами народного танцю. Зміни в балетній естетиці вимагали від танцівників не лише танцювальної майстерності, але й акторських здібностей. Саме такими якостями відзначалися А. Павлова, Т. Карсавіна, В. Ніжинський, які визначили нові стандарти європейського Б. у XX ст.

Провідну роль у поширенні нових тенденцій відіграли «Російські сезони» – гастролі російського Б. у Європі, організовані С. Дягілевым з 1908 р. Репертуар «Російських сезонів» складали Б. Фокіна, а згодом Ніжинського («Післяполуденний відпочинок фавна» (1912) на муз. К. Дебюссі, «Весна священна» (1913) Стравинського тощо).

«Російські сезони» знаменували

остаточне формування балетного канону. Його розвиток у національних танцювальних школах (С. Лифар у Франції; Н. де Валуа, К. Макміллан у Великобританії, А. Де Мілль, Р. Пейдж, Дж. Баланчін у США) разом з концепцією «вільного танцю» А. Дункан та представників американського танцю модерн (М. Грем) у взаємодії із фольклорними танцювальними традиціями визначили обличчя світового Б. у першій пол. XX ст. Ключовим для динаміки Б. протягом XX ст. постає концептуальне протистояння танцю як такого та танцю, що розгортається у нерозривному зв'язку з драматургією.

У радянському Б. переважали багатоактні форми, він наближався до літературної драми із розгорнутим сюжетом, що розвивався протягом усієї дії, реалістичним стилем акторської гри та психологізацією, використанням елементів народного танцю для врівноваження строгості класичних форм, стилістичною єдністю усіх компонентів, масштабністю («Червоний мак» (1927) Р. Глієра; «Бахчисарайський фонтан» (1934) Р. Захарова; «Ромео і Джульєтта» (1940) С. Прокоф'єва; «Спартак» (1968) Ю. Григоровича). Велике значення мала ідеологічна та політична складова вистави. Б. розглядався як втілення колективного досвіду у мистецтво танцю.

Для західного Б. нормою стали одноактні балети, запроваджені Дягілєвим. Значним був вплив концепцій танцю модерн (М. Грем). Характерним було розмаїття жанрів, стилів, музики та форм спектаклю, індивідуальний досвід розкривався через пластику тіла, композиція танцю переважно абстрактна, поглиблювався психологізм та експресивність танцю, розширювалася танцювальна техніка, постановники відмовлялися від традиційного костюму та пуантів. Відбувається переосмислення класичного Б. (Д. Баланчін, Ф. Ештон, М. Баришніков, М. Бежар, Р. Петі, Дж. Кранко, К. Макміллан). У хореографічних експериментах зверталися до різних музичних форм, зокрема алеаторики (М. Канінгем), можливою була відмова від музики, залучення акторської гри та імпровізації, організація хепенінгів.

У 2-й пол. XX – поч. XXI ст. Б. визначається продуктивним взаємовпливом тенденцій до збереження традицій академічного Б. та заперечення умовностей канону. Сучасні театри та балетні компанії мають у своєму репертуарі як класичні Б., так і модерні постановки. Відштовхуючись від класичної техніки, Б. прагне використовувати

новітні танцювальні техніки, відмовляється від строгих вертикальних ліній, фронтальності, центрованості та симетричності композиції, спеціальних костюмів, гриму, музики. Розширюється словник танцювальних рухів, використовуються елементи рок-н-ролу, брейк-дансу, йоги тощо. Постановники активно послуговуються комп'ютерними технологіями. Поєднання протилежних за принципом рухів, технік, естетик стає однією з підвалин Б. сьогодення: класичні костюми та хіп-хоп музика, класична музика та постмодерні жести, чоловічі партії на пуантах, класичні сюжети та техніки японського чи індійського танцю тощо. Ще однією тенденцій сучасного Б. є оновлення класичних Б., яке часто здійснюється за принципом ремейку, цитування, монтажу, пародіювання, створення багаторівневої структури на базі знайомого твору. Серед хореографів та теоретиків-новаторів варто назвати К. Макміллана, В. Форсайта, І. Кіліана, Алонсо Кінга, Д. Родена та ін.

Олександра Литовська

Балкон (фр. *balcon*, італ. *balcone*) – місця для глядачів у формі амфітеатру, розташовані кількома, здебільшого трьома, ярусами навпроти сцени та по обидва боки глядацького залу або один із рівнів сцени. Як частина залу Б. з'явився в XVII ст. в Італії у зв'язку з розвитком опери та появою ярусного (рангового) театру, розрахованого на велику кількість глядачів. Перша театральна будівля такого типу постала 1637 р. у Венеції. З часом суцільні відкриті балкони було розділено на ложі. Іноді бельетаж, розташований над партером або бенуаром, вважають балконом першого ярусу. Прообразом Б. були галереї середньовічних і ренесансних імпровізованих, а згодом стаціонарних театрів, зокрема в Південній Франції й Іспанії (коррالی).

Як складова сцени Б. відомий уже в добу Відродження, хоча пов'язаний ще з різнорівневим середньовічним сценічним простором. Зокрема, в лондонському «Глобусі» (*The Globe*, 1599) над сценою знаходилася тераса, де розташовувалися музиканти, а актори розігрували окремі епізоди, якщо того вимагав текст п'єси (сцена II дії I «Ромео і Джульєтти», сцена IV дії I «Коріолана» Вільяма Шекспіра та ін.). Як місце дії Б. фігурує у сценічних ремарках п'єс драматургів XX століття («Балкон» Жана Жене, «Коротке замикання» Альдо Ніколаї, «Прекрасний вид» Славоміра Мрожека та ін.).

Леонід Закалюжний

Бальба театр (лат. Balbi theatrum) – один із трьох кам'яних театрів Стародавнього Риму, побудований за принципату Октавіана Августа. Зведений на Марсовому полі неподалік від театру Помпея (55 р. до н.е.) і театру Марцелла (11 р. до н.е.) за проектом політика й історика Луція Корнелія Бальба Старшого у 13 р. до н.е. його небожем проконсулом Луцієм Корнелієм Бальбом Молодшим. Відкриття Б.т. супроводжувалося пишними іграми. У 80 р. н.е. зруйнований унаслідок пожежі, проте невдовзі відбудований. Точне місцезнаходження Б.т. було з'ясоване у 1960-ті роки й підтверджене подальшими археологічними розкопками. Про зовнішній вигляд будівлі, що в діаметрі складала майже 95 метрів, майже нічого невідомо, проте, імовірно, вона мала структуру, подібну до інших римських театрів. До наших днів зберігся тільки фрагмент квадрипортика (Крипта Бальба). Кавеа Б.т. за різними підрахунками могла вмістити від 7700 до 8840 глядачів.

Леонід Закалюжний

Банцзи (кит. 梆子) – китайська традиційна драматична опера, що виникла у провінції Цзянсу в епоху пізньої династії Мін і ранньої Цин. Отримала назву від роду кастаньєтів (банцзи), одного з інструментів оркестру, що супроводжував вистави. Б. поділяється на низку місцевих різновидів (за назвами провінцій). Мав найбільшого поширення у II пол. XVIII ст., коли здійснив вплив на Пекінську драму. Для Б. властиві фольклорна основа, динаміка, розмаїття музичних ритмів, застосування народних наспівів.

Гулістан Аманова

Баоцзюань (кит. 宝卷 – букв. «дорогоцінні свитки») – жанр китайської народної театральної вистави. Термін, відомий з XII ст., виник у середовищі буддистів. Б. являв собою синтез сказань на буддистські сюжети (прозові діалоги) з аріями. Виконавцями Б. були ченці, а згодом – професійні співці.

Гулістан Аманова

Барба (ісп. barba – борода) – одне з амплуа іспанського театру XVI – XVII ст., виконавець ролей старих чоловіків, які стояли на сторожі честі доньки або вихованки. Своєрідним аналогом Б. серед жіночих амплуа була дуенья.

Леонід Закалюжний

Бардити (з лат. Barditus, Barritus, нім. Bardiet – войовнича пісня) – термін введений німецьким драматургом Клопштоком для позначення творів національно-патріотичного характеру, яким притаманні тираноборчі тенденції. Це своєрідний синтетичний жанр, близький до ораторії. Загалом Клопштоком написано три Б., пов'язаних між собою сюжетною лінією. Вони утворюють трилогію «Битва Германа» (1769), «Герман і князі» (1784) та «Смерть Германа» (1787). Головним героєм усіх трьох Б. є давньогерманський полководець Герман (Арміній), вождь племені херусків, символ німецького національного героїзму. Б. пронизані патріотичним пафосом, у центрі уваги – проблема єдності Німеччини, яка залишилась не розв'язаною в XVIII ст. Ці твори були схвально прийняті письменниками «Бурі та навали», але через відсутність сценічності і театральну недосконалість не були реалізовані на сцені. Тему Б. в подальшому розвивали Г. Клейст, Х. Граббе, Р. Вагнер.

Ірина Можарівська

Барельєфна сцена, або рельєфна сцена (від фр. bas-relief – буквально «низький рельєф») – особлива частина сценічного простору, що розташована на межі сцени та глядацького залу, являє собою своєрідний метафізичний кордон між глядачами та сценічним дійством. Даний термін зачіпає низку театральних проблем: взаємовідношення сценічного простору та актора; взаємовідношення сцени та глядацького залу; взаємовідношення сценічного дійства та сприйняття його глядачем.

Ще в першій половині XIX ст. німецький драматург Людвіг Тік помітив, що сцена буквально віддалилася від глядача далі, ніж це було в театрі античних греків, чи в англійському театрі часів Шекспіра. Для того, щоб наблизити глядача та дію, він запропонував перебудувати приміщення театру, опираючись на два простих правила: зменшення глибини сцени та максимальне наближення перших рядів глядацьких крісел до авансцени. При такій будові сцена та дійство, що на ній виконується, будуть виглядати, як скульптурний рельєф.

Вперше поняття «рельєфна сцена» було введено німецьким режисером, сумлінним послідовником Шінкеля та Земпера, Георгом Фуксом. Після відкриття в 1908 році Мюнхенського театру він дійшов до висновку, що в класичному театрі глядач може

відволікатися від сценічної дії через погане просторове розміщення акторів на сцені. Пояснюючи переваги рельєфної сцени в своїй праці «Революція театру» він зазначав, що «сцена повинна бути влаштована так, щоб оптичні і слухові враження передавалися зовнішніми органами чуття глядача, а через них до його душі, з такою силою, з такою постійністю і безперервністю, яка тільки можлива в даному випадку. В цьому відношенні рельєф здавна розглядається, як найдоцільніша форма і при тому не тільки для зору, але і для слуху».

Пізніше дана ідея була розвинена Всеволодом Мейерхольдом. Він зазначав, що «Найбільша неприємність – сценічна підлога, її площа. Як скульптор мне глину, нехай буде зім'ято підлогу сцени і широкі розкинуті поля перетворюються в компактно зібраний ряд площин різної висоти». Відштовхуючись від трапецієвидної форми сцени в англійському театрі, при постановці своїх опер та спектаклів, він почав використовувати низьку площадку, що врізалася в глядацькі місця партеру. Для подібної перебудови театру він дав назву «барельєфна мізансцена».

Надмірне різноманіття понять, що режисери вкладали в даний термін привели до швидкої відмови від нього. Але не зважаючи на коротке життя, «Б.с.» зробила великий вплив на театральну практику і призвела до переосмислення багатьох сценічних законів.

Дмитро Капелюх

Барокова драматургія (італ., ісп. *bagosso*, фр. *baroque* – дивний, химерний, надмірний; можливо, від порт. *perola bagosa* – перлина неправильної форми) – європейська драматургія, пов'язана з таким загальномистецьким стилем, як бароко (кін. XVI – поч. XVIII ст.). Доба бароко характеризується новою, порівняно з Відродженням, художньою концепцією світу, кризою ренесансного світогляду і трагічним пафосом. Барокове світовідчуття виявляло себе в монументальності, декоративності, патетичності, поетиці контрасту, полемичності й дидактичності, зверненні до алегорій і символів, синтезі мистецтв, що знайшло своє втілення у драматургії.

Синтетичному мистецтву бароко притаманна театралізація, пов'язана з уявленням про ілюзорність життя, його подібність до театру, в якому люди – водночас актори і глядачі, світ – сцена, а Бог – режисер, і концептуалізована в метафорі «*teatrum mundi*» («Великий театр світу» Педро Кальдерона).

Театр як тема, образ чи метафора увійшов у барокові літературу, архітектуру, скульптуру й живопис, утілюючи уявлення про дисгармонійність світу, мінливість і скороминущість людського життя, про прекрасне як нереальне, ілюзорне. Принципи театральності були притаманні не тільки літературі, а й пластичним мистецтвам XVII ст., виявляючи себе в просторовій організації картин, скульптурних композицій, архітектурних споруд і їх інтер'єрів, архітектурних ансамблів, перенесенні прийому «театр у театрі» («картина в картині» в живописі, дзеркала в оформленні інтер'єрів), появі оказіональної архітектури – тимчасових декоративних будівель, які споруджували у зв'язку з подіями суспільного чи приватного життя, церемоніалів і парадів, ілюмінаційного театру (театру феєрверків), театралізації науки («анатомічний театр») тощо.

Розвиток Б.д. насамперед пов'язаний із творчістю Крістіана Вейзе (1642–1708), Йоста ван дел Вондела (1587–1679), Андреаса Гріфіуса (1616–1664), Карло Дотторі (1618–1686), Педро Кальдерона (1600–1681), Тірсо де Моліни (1579–1648), Августина Морето-і-Каваньї (1618–1669), Феофана Прокоповича (1681–1736), Франсиско де Рохаса Соррілії (1607–1648) та ін. Водночас риси бароко притаманні пізнім драмам ренесансних митців (Лопе де Вега, Вільям Шекспір) або виявляють себе у творах драматургів, що тяжіли до класицизму (П'єр Корнель, Мольєр). Естетичну теорію літературного бароко у своїх трактатах, окремі фрагменти яких присвячено драматургії, узагальнили Бальтазар Грасіан («Про дотепність, або Мистецтво витонченого розуму», 1642) й Еммануеле Тезауро («Підзорна труба Аристотеля», 1654).

Жанрова система Б.д., з огляду на національну специфіку, поєднувала як «світські» жанри: трагедію, комедію, трагікомедію, історичну драму, історико-філософську й релігійно-філософську драму, пасторальну драму, так і релігійні драми: біблійну драму, єзуїтську драму, ауто сакраментале та ін. Популярними, зокрема в Іспанії сер. XVII ст., були барокові обробки п'єс попередників і т.зв. «колективні» драми, зразком яких є п'єса Луїса Бельмонте Бермудеса, Августина Морето-і-Каваньї й Антоніо Мартінеса «Переслідуваний володар – Нещасливий Хуан Базиліо» (1650). Центральною постаттю Б.д. вважають іспанського драматурга Педро Кальдерона де ла Барку, автора понад 120 комедій «плаща і

шпаги», «драм честі», філософських драм і близько 80 ауто сакраментале, а максимальним втіленням рис естетики бароко – філософську драму Кальдерона «Життя – це сон» (1632–1635). Рококо, що прийшло на зміну бароко у XVIII ст., як мистецтво аристократичне, салонне, камерне, створило новий тип комедії, найвідомішим представником якої був французький драматург П'єр Карле де Маріво (1688–1763). Значний вплив на розвиток Б.д. упродовж усього XVII ст., зокрема в Італії, Франції та Німеччині, справляла італійська *commedia dell'arte*, основні елементи якої – маска, імпровізація, видовищність – виявилися суголосними бароко.

Б.д. властиві поєднання трагічного і комічного, високого й низького, експресивність і патетика, дотепність і парадоксальність, гіперметафоричність і афористичність, використання алегорій, емблем і символів, численні біблійні та літературні алюзії й ремінісценції, фантастика і гротеск. Незважаючи на заплутаний, часто параболічний, сюжет, ускладнену інтригу та багатофігурність, дія зазвичай концентрується довкола одного або кількох персонажів, а її інтенсивність зростає до розв'язки. Композиція творів Б.д., залежна від риторики, зазвичай продумана до дрібниць, гармонійна та врівноважена, а дійові особи дещо схематизовані, оскільки покликані проілюструвати певну абстрактну думку, тому внутрішній конфлікт відображає суперечності, що панують у світі.

Водночас у XVII ст. в Західній Європі формується музично-хореографічний театр, представлений жанрами опери, опери-балету, комедії-балету. Біля витоків опери стояли композитори Джон Блоу (1649–1708), Жан-Батист Люллі (1632–1687), Клаудіо Монтеверді (1567–1643), Алессандро Скарлатті (1660–1725), Генріх Шютц (1585–1672), лібретисти Філіпп Кіно (1635–1688), Оттавіо Рінуччіні (1562–1621) та ін.

Б.д. відіграла важливу роль в розвитку театральної архітектури й театрально-декораційного мистецтва Нового часу. Мистецтво опери, що синтезувало слово, музику та сценічну дію, покликане до життя новий тип театральної будівлі з класичною сценою-коробкою, кулісними декораціями та структурою глядацького залу. Перша театральна будівля такого типу постала 1637 р. у Венеції. До кінця XVII ст. ярусний (ранговий) театр із кулісною сценою з'явився в Англії, Іспанії, Німеччині та Франції. Водночас ярусна структура була розрахована насамперед

на оперний, а не драматичний театр, відповідно – на аудіальне, а не візуальне сприйняття.

Для Б.д. характерним було використання пишних декорацій, складних кулісних машин і механізмів. Винахідником порталу сцени та кулісної системи вважається архітектор і сценограф

Джованні Баттіста Алеотті (1546–1636), за проектом якого було споруджено Театр Фарнезе в Пармі (1619). Як творець видовищних сценічних ефектів також уславився архітектор і скульптор Джованні Лоренцо Берніні (1598–1680), що, крім того, виступав у ролі драматурга, режисера й актора. Популярності італійського театрального-декораційного мистецтва та постановочної техніки у Європі сприяла діяльність його співвітчизників – архітекторів й інженерів Гаспара й Карло Вігарані, Джованні Сервандоні, Джакомо Тореллі та ін., які працювали у Франції. В Німеччині новаторську техніку оформлення сцени впроваджував Йосиф Фуртенбах, в Англії – Ініго Джонс.

Квінтесенцією театральної-інженерної думки бароко став знаменитий паризький «Зал машин» (1662) – театр у Тюільрі, глибина сцени якого становила 44 м, що дозволяло розмістити величезну кількість громіздких кулісних машин і механізмів для постановки феєричних оперно-балетних вистав, подібних до трагедії-балету «Психея» Жана-Батиста Люллі за лібрето Мольєра, Філіппа Кіно і П'єра Корнеля (1671).

Драматичний театр, на відміну від оперно-балетних вистав, зовнішня динаміка яких поєднувалася із статичністю композиції в оформленні, передбачав більш тісний зв'язок між акторською грою, мізансценою й елементами декорацій, тому вдавався до симультанного принципу оформлення сцени, використання об'ємних деталей та ін. У сер. XVII ст. на сцені драматичного театру під впливом класицистичної теорії утвердився принцип нерухомих декорацій. Однак вплив оперно-балетної техніки був настільки значним, що П. Паві однією з ознак сучасного драматичного театру називає «оперність», унаслідок того, що «театральна постава нині є складовою драматургічної цілості з її детальним відображенням у партитурі».

Леонід Закалюжний

Батлейка, також бетлейка (від пол. Betleem – назви м. Вифлеєма) – народний театр ляльок на релігійну (біблійну)

та побутову тематику, що набув поширення в Білорусі починаючи з XVI ст. й переживає відродження у формі національного дитячого і різдвяного театру в наш час. Народний ляльковий театр прийшов у Білорусь з України та Польщі. Крім назви «батлейка\бетлейка» у Білорусі існували також інші назви цього театру – вифлєсм, вяртеп, жлоб, яселка.

Як і типологічно близькі види театру (вертеп, шопка), Б. пов'язана з різдвяними святами. Поширенню Б. сприяли мандрівні семінаристи, які адаптували до умов виконання Б. сюжети шкільного театру. Якщо спочатку вся тематика Б. була виключно біблійною, то поступово, стаючи надбанням народу в широкому сенсі слова (міщани та селянство), зокрема в період XVII–XVIII ст., батлейка активно звернулася до народно-комедійних, світських за характером постановок. До репертуару Б. поряд з релігійною п'єсою «Цар Ірод», народною драмою «Цар Максиміліан» входили також жанрові сцени «Антон із козою й Антониха», «Вольський – купець польський», «Берка-корчмар», «Циган і циганка» та ін. Ці побудовані на білоруському фольклорі вистави були насичені соціальною сатирою, часто висміювали не лише вади людської вдачі, а й панівні класи.

Репертуар Б. можна розділити на два жанри: «високий» – релігійна тематика і «низький» – сатиричні сценки з народного життя. У зв'язку з цими особливостями корпуси Б. також будувалися по-різному. І кожне місце батлейкової скриньки мало свій особливий символізм: із лівого боку верхнього ярусу зазвичай перебував «рай», з правого боку нижнього ярусу – «пекло».

У Білорусі існувала кілька типів батлейкових театрів:

- одноповерхові;
- двоповерхові з рухомими ляльками;
- двоповерхові з вежею;
- Б. за принципом тіньового театру;
- Б. з прозорими декораціями, які змінювалися під час вистави;
- Б.-«зірки».

Оформленню Б. надавалося велике значення. З давніх часів збереглися її типові особливості. Б. прикрашалася кольоровим папером, геометричними фігурками з соломи, паперу, різьбленням, вишивкою тощо. Сама Б. виготовлялася з фанери товщиною близько 3 мм і дерев'яних рейок.

На верхньому ярусі двох'ярусної Б. показувалися біблійні сюжети, часто пов'язані

з Різдвом. Тому оздоблювання цього ярусу було багатим та з притаманними йому елементами церковної атрибутики. На задніх стінках розміщувалися ікони, зірки, хрести і композиції біблійної тематики. У центрі знаходилася висока, обклеєна золотим папером, арка, в глибині якої був вітвар. З боків були дві менші арки, які слугували для входу і виходу ляльок. Стеля була усяяна зірками з кольорового скла. Нижній ярус оформлювався як палац Ірода – в ньому проходили побутові сцени. У центрі розміщувався трон Ірода.

Білоруська Б. кінця XIX-початку XX ст. мала сімейні традиції. До складу хору входили і діти і дорослі. У постановках брав участь невеликий музичний ансамбль, який часто також складався з членів сім'ї батлейщиків. Використовувалися зазвичай скрипка, цимбали, дудка, бубон, гармонь.

Зазвичай трупа батлейщиків приїжджала в центр міста, містечка, села і розміщувалася в людному місці. Потім хтось кликав Б. до себе додому. Батлейку ставили на стіл, запалювали свічки, музиканти грали, ляльководи діставали ляльок і розміщували їх у Б. Коли все було готово, спектакль починався.

Вистави Б. могли бути доволі масштабними – з участю до 40 персонажів. Батлейщик часто був не тільки єдиним виконавцем, але й драматургом, режисером, композитором та конферансьє. Зазвичай вистава тривала від десяти до двадцяти хвилин, в залежності від тексту і музичного супроводу.

Загалом, вистави Б. можна поділити на 3 види:

- біблійно-містеріальні – сцени з біблійної історії;

- жарту і комедійні сценки – у них знаходили відбиток політичні та суспільні події. Тут герої говорили від свого імені, частіше це мало вигляд монологу і розкривало смішні сторони акторів;

- сценки-діалоги – це побутові замальовки, іноді з соціальною спрямованістю.

Вистави Б. існували до початку XX ст. Після Жовтневої революції театр Б. переживав занепад. Цьому посприяли гоніння комуністичної партії проти церкви і всякого інакомислення.

Лише з демократизацією життя в СРСР наприкінці 1980-х років, відтак зверненням до національного коріння та поверненням до релігії, все більше в Білорусі стали звертатися до традицій білоруського

вертепу – Б. В цей час починається відродження Б. в тому числі й зусиллями ентузіастів. Нині, за незалежної Білорусі білоруський народний ляльковий театр Б. став чимось на зразок національної відзнаки й навіть бренду. Назва «Б.» широко вживана – від Мінського обласного театру ляльок в Молодечно до кав'ярні в Мінську.

За свою досить чималу історію розвитку Б. вплинула на формування традиційного лялькового театру, а також на білоруську культуру і драматургію зокрема. Традиції батлейкового театру використовуються і сьогодні в професійному сценічному і декоративно-прикладному мистецтві, в постановках лялькових театрів.

У Б. чітко простежується її зв'язок, як з дохристиянською, так і християнською релігіями. Це – одне з найзагадковіших театральних естетичних явищ минулого. І не тільки тому, що вона відображала, моделювала ідеї світоустрою різних епох, а й тому, що об'єднувала театральні напрямки – обрядовий, магічний, релігійний і театр світський; театр, який проповідує і театр, який відкидає будь-які проповіді; театр літературний і театр імпровізаційний.

Олексій Анхим

Батоккіо (італ. *batocchio* – палиця) – один із атрибутів слуги Дзанні в італійській комедії дель арте, дерев'яна палиця у формі меча. Зазвичай Дзанні носив Б. за паском.

Ірина Можарівська

Бедойо (бедайя) (*bedhaya*) – священний жіночий танець-пантоміма, що є різновидом яванського придворного театру. Виконується при дворах князів або султанів у супроводі хорового співу та національного оркестру гамелан дев'ятьма танцівницями в дуже урочистих випадках (наприклад, якщо на виставі присутній султан), та сімома в менш урочистих ситуаціях. У виставі також можуть брати участь хлопчики з княжої родини в жіночих образах.

Б. характеризується складною хореографією та тривалістю. Танець складається з двох частин. Перша частина – абстракція морально-філософського значення, друга – теж абстрактна, проте супроводжується піснею, що ґрунтується на фольклорному сюжеті про походеньки дядька пророка Мухаммеда – Махабхарати (зазвичай, запозиченої з малайського епосу про Аміра Хамзу) або яванських легендах чи хроніках. Друга частина часто символізує дуель на

кинджалах між двома провідними танцівницями (іноді використовуються образи лука та стріли), що є останньою стадією супротиву, перш ніж героїня паде перед жаром свого переслідувача. Існує легенда, що вперше танець був виконаний в 17 столітті дружиною султана Агунга - богині Південного моря Рату Кідуль. В наші часи Б. виконується також і на народних святкуваннях.

Євгенія Галицька

Бгава (почуття) – одна з головних категорій індійської поетики, яка разом із поняттями *раса* (естетичне переживання), а також *дгвані* (відгук, відлуння) була описана легендарним мудрецем Бгаратою (Бгарата Муні) у створеному ним трактаті про основи сценічного мистецтва «Натья-шастра». Термін *бгава* може мати різні значення у багатьох школах і напрямках індійської філософії, але в контексті індійської драматургії під цією назвою прийнято розуміти той смак, який відчуває глядач вистави під впливом мови, жестикуляції, внутрішнього пориву актора. На основі *бгава*, на думку Бгарати, виникають *раса*, яких він визначає вісім (еротична, комічна, героїчна тощо). Лише *бгава*, відповідно до «Натья-шастри» полягає в основі *раса*, але не *раса* – в основі *бгава*. Проте саме їх взаємодія стає запорукою успіху театральної вистави, пише Бгарата.

Євген Реутов

Бгана – різновид санскритської драми, одноактна монологічна комедійна вистава, в якій дійова особа веде уявні розмови з умовними співрозмовниками. Домінуючим настроєм вистави вважається так звана *хасья-раса* (гумористичне почуття). Головною і єдиною діючою особою цього жанру є така собі кмітлива людина, частіш за все – брахман (жрець), яка позначається спеціальним терміном *віта* й зображується розпусним авантюристом. Шахрайська вдача хитруна і лицеміра виявляє себе в найрізноманітніших обставинах.

Жанр Б., з одного боку, надає драматургу великий простір для створення індивідуального характеру, а з іншого – потребує неабиякої акторської майстерності. Актор розмовляє сам із собою, дивлячись у небо чи звертаючись до глядачів, і створюючи галерею колоритних образів без зміни гриму, костюмів чи декорацій. Він ставить запитання іншим дійовим особам, яких немає на сцені, начебто розмовляє з ними, переказує їхні відповіді глядачам. Час від часу він сміється чи

гнівається, час від часу лунає музика, або дія доповнюється танцем. Приблизно 8 ст. датується створення відомого збірника «Чатурбгані» («Чотири бгани»). Усі чотири вистави, авторство яких не доведено, але приписується чотирьом видатним індійським драматургам, створені на сюжети, що пов'язані з міським життям. Хоча в кожній із них діє лише один актор (*vīma*), проте коло персонажів, які залучені до вистави, надзвичайно широке – актори й поети, вчені й міністри, городяни усіх рівнів і рангів, монахи, жреці, гетери, шахраї тощо. Всі Б., що дійшли до нас, написані на санскриті, проте безсумнівними можна вважати їх зв'язок з традиціями народного театру, народність їхнього змісту і форми.

Відповідно до ранньої традиції Натяшастри (давньоіндійський трактат про основи сценічного мистецтва), та її легендарного автора, Бгарати (умовно IV-V ст. н.е.), такий різновид вистав, як Б. має містити елементи танцю *ласья*, що виконується жінками на честь богині Парваті (дружини бога Шиви) й символізує красу, грацію, щастя і задоволення. Таким чином окрім *хасья-раси* в жанрі Б. спостерігається, а на думку деяких видатних індійських теоретиків драми (зокрема Дгананджайя, XII ст.) й має превалювати *шрінгара-раса* (еротичне почуття).

Євген Реутов

Безпредметні дії – система вправ з нереальними предметами (вправи на запам'ятовування фізичних дій або вправи з уявними предметами), які, на думку К. Станіславського (книга «Праця актора над собою»), відіграють першочергову роль у становленні і розвитку творчої майстерності актора. Сутність подібних вправ полягає в тому, щоб виконувати звичайні повсякденні дії без використання реальних фізичних предметів. Необхідно, послуговуючись уявою, імітувати наявність предметів, таким чином удосконалюючи навички акторської логіки та опанування послідовністю фізичних дій. К. С. Станіславський вважав, що актор, який володіє технікою Б.д. вже опанував половину системи акторської майстерності і може творити чудеса. Дії з нереальними предметами він вважав необхідною технікою, якою актор повинен володіти і практикувати не тільки на ранніх етапах навчання та творчості, але й на протязі всього професійного життя. Практика з реальними предметами позбавляє актора здатності запам'ятати логіку і послідовність

виконання певних дій, оскільки деталі можуть пройти поза увагою, тому що в реальному житті ці дії виконуються механічно. З'являються прогалини, які не дозволяють зрозуміти сутність, прослідкувати логічність та послідовність всіх сукупних елементів дії, яка виконується. У зв'язку з цим, відсутність реальних предметів, дозволяє опанувати вправою досконало, з повною точністю, не уникаючи малопомітних деталей. Станіславський пропонує виконувати вправи на опанування Б.д.: пити чай, писати листи, готувати страви, будувати тощо. Вправи з нереальними предметами Станіславський порівнював з гаммами в музиці, називаючи їх акторськими гаммами.

Іванна Дмитрієва

Бексан (*beksan*) – танець, що є різновидом індонезійської театральної вистави, поширеної на Яві, Суматрі та Балі. Є подальшим розвитком індонезійського театру масок «топенг». Виконується у супроводі національного оркестру гамелан під час придворних святкувань молодими синами раджив, султанів, вельмож попарно (зазвичай, двома парами), де один виконавець з пари танцює, а інший відповідно виконує його рухи, якщо ж сюжет танцю складний – кожен виконавець танцює самостійно. Сюжет цього танцю запозичується з індонезійського епосу (історії Сері Рами, Панджи та ін.). На початку вистави оповідач – даланг – коротко повідомляє глядачеві про зміст танцю. Далі виконавці відтворюють його жестами та мімікою. Час виникнення танцю – 17-18 ст.

В сучасному варіанті Б. може виконуватися тільки жіночими, тільки чоловічими, або змішаними колективами.

Євгенія Галицька

Бельетаж (від. фр. *bel* – прекрасний та *étage* – поверх) – перший ярус лож над партером або амфітеатром в театральному залі (опері, кінотеатрі). На сьогодні обов'язковий архітектурний елемент театру з багатоярусними ложами. Першочергово – архітектурний термін, що означав другий поверх палаців та особняків. Саме там розташовувалися найбагатше прикрашені кімнати, в яких господарі зустрічали гостей.

В англomовному театрознавстві замість Б. використовується термін *dress circle*. У загальноприйнятий вжиток він увійшов починаючи з 1890-х років, коли театр в Англії зрівнявся за респектабельністю з оперою. Дана назва обумовлена обов'язковою наявністю

вечірнього одягу у глядачів. В 1878 р. кореспондент журналу "North American Review", описуючи лондонських театралів, зазначив наступне: "Вони сидять в розкішних платтях в Б. (dress circle), поряд з королівською ложею".

Натомість німецька термінологія не виділяє окремим терміном перший ярус лож. Слово *der Balkon* позначає і власне Б. і всі наступні яруси, додаючи при цьому нумерацію: Balkon 1, Balkon 2 тощо.

Дмитро Капелюх

Бельтрамм (італ. Beltramm; Baltramm de Gaggian або Beltramm de la Gippa) – один із символів міланського карнавалу, персонаж італійського імпровізаційного народного театру (комедії дель арте), маска, створена на початку XVII ст. актором Нікколо Барб'єрі. В XIX ст. цей персонаж перейшов в італійську комедію, і став зображенням дурнуватою, пронозливого і простодушного слуги. Костюм Б. складався з чорної кепки, куртки, брюк і плаща, шкіряного взуття, жовтого паску, білих панчів, коміра і манжетів. У Б. була жінка, Бельтраміна, розумна і кмітлива, яка зазвичай допомагала чоловікові у скрутних ситуаціях. На початку XIX ст. Г. Піомарта модифікував даний образ, який вже називався Бельтраме (чи Бельтраміно), втілюючи в собі риси пустотливого населення. Цю маску зіграв Г. Монкальво.

Ірина Можарівська

Бенефіс (фр. *bénéfice* – прибуток, користь; від лат. *beneficium* – благодіяння, милість, послуга, пільга) – у театрі XVII ст. вистава, збір від якої цілком (повний Б.) або частково (напівбенефіс, чвертьбенефіс) надходив на користь одного або кількох акторів чи інших працівників театру – бенефіціантів або бенефіціанток. Б., що давалися на користь двох осіб, називалися подвійними. Спочатку Б. був одним із видів одноразової матеріальної допомоги актору, а згодом став неофіційною надбавкою до платні. У XVIII ст. практикувалися також благодійні Б. Так, у 1700 р. лондонські театри "Drury Lane" і "Lincoln's inn Fields" дали Б., кошти з яких пішли на викуп англійців, що опинилися у Берберійському полоні; того ж року театр "Lincoln's inn Fields" дав благодійний Б. на користь джентльмена, який, маючи дружину та трьох дітей, не мав коштів для існування, а в 1706 р. театр "Drury Lane" дав благодійний Б., кошти від якого призначались на ремонт храму в Рассел-корті. Інколи Б.

використовувалися для демонстрації широких жестів.

В Україні та Польщі Б. увійшли в практику з кінця XVIII ст. У Російській імперії вони практикувалися упродовж 1783–1809 рр. Відомо, що до 1809 р. Б. бенефіси давалися також на користь драматургів і композиторів, суфлерів та інших технічних працівників театру.

У 1908 в Імператорських театрах Б. ліквідували. У СРСР форма Б., що передбачає персональну матеріальну винагороду, була скасована в 1925 році постановою V Всесоюзного з'їзду профспілки працівників мистецтв.

Нині театральні Б. відроджуються. Поступово з'явилося друге, переносне значення слова. Так стали називати будь-який вдалий виступ – не тільки акторський, але й, наприклад, спортивної команди, а іноді вдалу і вагомую участь в якій-небудь справі.

Олексій Анхим

Бенікума – кумадорі (сценічний грим) червоного кольору в японському театрі Кабукі. Цей колір у гримі символізує справедливість, пристрасність, сміливість, надприродну силу.

Євгеній Васильєв

Бенуар ложа (або ложа партеру) – ложа в театрі, що розташована по обидва боки від партеру на рівні сцени, або трохи нижче. Зазвичай мають між собою невисокі перегородки. Саме початкова форма цих лож і дала для них назву *baaignoire*, що перекладається з французької як «ванна». В країнах пострадянського простору пересічному глядачеві потрапити до Б. л. досить складно, оскільки в касах квитки на ці місця зазвичай в продажу відсутні.

Перші Б.л. з'явилися на початку XVIII ст. у Франції і саме звідти поширилися територією Європи та Російської імперії. В театрах епохи Класицизму у Франції привілейована публіка мала право дивитись виставу, сидячи при цьому на сцені, що, безумовно, заважало тогочасним акторам і звичайним глядачам. Але починаючи з XVIII ст. це стало заборонено. Тоді з метою відокремлення глядачів-аристократів від решти публіки були придумані перші Б.л. («Тут он мне и внушил, что сегодня же можешь Настасью Филипповну в Большом театре видеть, в балете, в ложе своей, в бенуаре, будет сидеть», Ф.М. Достоевський, «Ідіот»). У ті часи Б.л. вирізнялись розкішною та вишуканістю внутрішнього убранства і навіть

закривалися спеціальними сітками, що гарантувало глядачам комфортний перегляд вистави, залишаючись при цьому анонімними.

На сьогодні в театрах Західної Європи та США під терміном Б.л., зазвичай, мають на увазі перший ярус балкону, що розташований відразу над партером (Comédie-Française, Париж), чи, взагалі, використовують як синонім до слова ложа.

Дмитро Капелюх

Берікаоба – грузинський імпровізований народний театр масок. Назва утворена з двох частин: берика – актор грузинського театру масок і -оба – суфікс, що означає дію.

Виникнення Б. пов'язано з язичницькими святкуваннями достатку і відродження, культом язичницьких божеств Квіріа і Телефа. Його історія почалася з найдавніших часів. Так, наприклад, відома срібна чаша з Тріалеті із зображенням хороводу в масках, виготовлена в середині 2-го тисячоліття до н. е.

Хоча вистави театру носили імпровізаційний характер, в основі дій лежало більше сотні сценаріїв, що склалися ще до XVII століття. Вистави Б., які зберегли міфологічні елементи, носили антицерковний, антикріпосницький характер, висловлювали волелюбний дух народу, його боротьбу проти феодального гніту.

Традиційні маски Б.: наречений, наречена, сваха, суддя, доктор, поп, кабан, козел, ведмідь і т.д. Спочатку всі ролі виконували чоловіки, але пізніше іноді стали залучатися жінки і підлітки.

Зазвичай вистави Б. влаштовувалися на Масляну або перед іншими релігійними святами (перед Великоднем), на весіллях і т. д. Для вистави вибиралося місце, яке являло собою природний амфітеатр. У вистави включалися інструментальна музика і спів. Пісні та мелодії, що виконувалися під час Б., називали берікулі. Неодмінним атрибутом берікаоби був танець. Він і супроводжував виставу і інколи переривав її – тоді всі персонажі ставали в коло і починали хвацько танцювати народні грузинські танці.

У наш час Б. позбулася своєї язичницької репутації і стала просто радісним народним звичаєм, який виконується під час Масляної і де з однаковим задоволенням грають чоловіки, жінки і навіть діти.

Олексій Анхим

Бідний або вбогий театр (польською: teatr ubogi) – концепція театральної практики польського режисера, експериментатора і теоретика театру Єжи Гротовського (1933-1999), яка полягає в застосуванні акторами різноманітних методів (само)-пізнання. Вперше термін був використаний в есе «До бідного театру» («Ku teatrowi ubogiemu»), яке з'явилося у 1965 р. на сторінках часопису «Одра». Згодом в Данії та США виходить друком праця Гротовського «До бідного театру» з передмовою Пітера Брука. В багатьох країнах ця книга стала посібником для театрів, які у 1960-70-ті роки перебували в процесі пошуку нових ідей та інновацій.

Основні положення концепції «Б. т.» як театру пізнання стосувалися передовсім формування нового погляду на акторський метод, роботи над тілом, жестами, голосом тощо. Так робота над тілом актора полягала в багатогодинному синкретичному тренуванні з використанням східних технік та залученням джерел первісної експресії. Услід за Юнгом, Гротовський шукав архетипи, які б допомагали актору формувати роль, ставали б «тотальним актом», «жертвою» актора. Однак метою подібного екстатичного акторства було не досягнення трансу, а точної гри у стані загостреного сприйняття. «Стійкий принц» (ісп. «El príncipe constante») за трагедією П. Кальдерона і «Apocalipsis cum figuris» (композиція з Біблії, творів Достоевського, Словацького, Т. С. Еліота, Симони Вайль) стали апогеєм екстатичного акторства, а також зразком втілення концепції «Б.д.», про який у книзі «Порожній простір» (The empty space, 1968) писав Пітер Брук: «Невелика польська трупа під керівництвом мрійника і містика Єжи Гротовського теж працює в ім'я священної мети. Гротовський вважає, що театр цінний не сам по собі; подібно до музики і танців в деяких братствах дервішів, театральна вистава – це спосіб і засіб самопізнання, самодослідження, це шлях до спасіння. Палітра актора – сам актор. [...] Відповідно до цього сценічне мистецтво стає справою усього життя; актор крок за кроком розширює свої знання про себе самого не лише в ході репетицій, завжди болісних, мученицьких, несхожих одна на одну, але й під час вистави – величезного знаку оклику в його монолозі. За термінологією Гротовського, актор повинен дозволити образу «проникнути» в його душу; спершу все в ньому чинить опір такому вторгненню, проте в результаті наполегливої праці актор набуває цілу низку технічних навичок, які дозволяють йому керувати своїм

тілом і психікою, а також придушувати цей супротив. «Самопроникнення» ролі пов'язане з саморозкриттям: актор добровільно розкриває своє істинне обличчя, розуміючи, що неможливо збагнути таємниці ролі, не відмовившись від захисних оболонок, не розкривши таємниць свого «я». Таким чином виконання ролі стає жертвоприношенням, до того ж актор публічно приносить в жертву саме ту частину свого «я», яку більшість людей бажають приховати. Ця жертва – його дар глядачеві. [...] Гротовський зробив бідність своїм ідеалом, його актори відмовилися від усього, окрім свого тіла, проте в їхньому розпорядженні лишився інструмент: організм і безмежний запас часу – не дивно, що вони вважають себе найбагатшим театром у світі» (П. Брук, «Порожній простір»). Під впливом «Б.д.» в 1980-90-х роках виникає «театр в пустелі» (Центр Єжи Гротовського і Томаса Річардса в Понтедері, Італія), в якому в повній ізоляції від зовнішнього впливу актори заглиблювалися у свій внутрішній світ.

Лариса Федоренко

Білий клоун (Білий) – амплуа клоуна, персонаж традиційних клоунських антре, партнер Рудого клоуна (Августа).

Спочатку уособлював образ селянина-борошномола, звідси його набілене обличчя і батон (палиця з м'якою овальною подушечкою на кінці) як неодмінний атрибут реквізиту. Старовинне прізвисько Б.к. – Жан-Фарін (франц. farine – борошно; Жан-борошно). На формування образу Б.к. великий вплив мали Педроліно (персонаж комедії дель арте) і П'єро (герой ярмаркового театру). Звідси – його «сумне» забарвлення.

Тривалий час (до 1880 р.) виступив переважно один, ніс основне комедійне навантаження в цирковій виставі. Б.к. був комічним акробатом, комічним наїзником, дресирувальником, пародистом, заповнював паузи у кінних номерах. Мав підкреслено комічний костюм (короткі до колін панталони, зшиті разом із курткою, прикрашені аплікаціями: метеликами, зірками, рибами, яскравими смужками) і грим (артист білів обличчя, чорнив ніс, підмальовував величезні брови й рот).

З 1880-х рр. почав виступити в дуеті з Рудим клоуном, розігрував буфонні сценки, комізм яких був заснований на зіткненні протилежних характерів (Б.к. – сумний, Рудий – веселий). З початку ХХ ст. костюм Б.к. став більш помпезним і химерним; він обшивається блискітками й камінням, з'являються

крохмальні жабо і манжети, витончений білий ковпак, на ногах – лаковані або золоті туфлі, в руках – чепурний стек, замість комічної перуки – елегантна зачіска. Зовнішність Б.к. ніби підкреслює його перевагу над Рудим. Обличчя як данина традиції білилося, проте все частіше актор виступав без гриму. Змінився й образ Б.к.: замість зарозумілого насмішника він став резонером, схильним до риторики і показної шляхетності. У нього хороша дикція, він вміло володіє голосом. Судження Б.к. безапеляційні, а дії – розумні і логічні; він дивується з приводу безглуздя вчинків партнера.

Видатні виконавці амплуа Б.к. – Джозеф Грімальді («Джой»), Сергій Альперов («Юний Адольф», «Макс-Адольф»), Джузеппе Демаш («Жак»), Казимир Плучс («Роланд»), Леонід Єнгібаров.

Елементи амплуа Б.к. зустрічаються і в драматургії. Протагоніст драми Л.Андрєєва «Тот, що отримує ляпаси» – клоун мандрівного французького цирку Тот закохується у прекрасну наїзницю Консуеллу, отруює її та себе. Персонаж «Чекаючи на Году» С. Беккета – сумний резонер Естрагон має ознаки Білого, тоді як його партнер Владімір – Рудого (що оприявнюється, наприклад, у постановці Роберта Стурра в Грузинському Театрі імені Шота Руставелі). Пан І і Пан ІІ з драми «Стриптиз» С. Мрожека також контрастують як два типи клоунів. Б.к. є одним із персонажів п'єси Олега Антонова «Смертельний номер» (у постановці В. Машков його грав Віталій Єгоров). Образ Б.к. фігурує і в інших видах мистецтва: літературі (роман «Очима клоуна» Г. Бюлля, оповідання «Два клоуни» К. Арбеніна), кінематографі (образ Чарлі Чапліна, «Клоуни» Ф. Фелліні), естраді (образ сумного П'єро у творчості О. Вертинського), рок-музиці («Б.к. – білий мученик» у пісні «Viva Kalman» групи «Агата Крісті») тощо.

Євгеній Васильєв

Бін'бай (кит. 兵白) – діалог (бін') і монолог (бай) у традиційній китайській музичній драмі (цзацзюй), який виконувався у перервах між аріями. Складала розмовну частину драми, писались прозою, створювались тогочасною розмовною мовою.

Гулістан Аманова

Біографічна драма – тематичний жанр п'єси, який відображає приватне, творче або суспільне життя знакової постаті в міжособистісних стосунках або її значення для народу, нації. Б. д. тільки входить у вітчизняну терміносистему, повноцінніше ствердившись у

кінознавстві. Віддаленим попередником біографічної драми можна вважати міраклъ з агіографічним сюжетом та історичну драму. В Україні зародком біографічної драми нового часу стала п'єса М. Старицького «Талан». Активне становлення біографічної драми спостерігається у XX ст. В Україні це низка п'єс з рецепцією постаті Т. Шевченка, до того ж не завжди успішна. У 1970-х рр. панувала соцреалістична т. зв. «ювілейна» п'єса. Повернення уваги до Б. д. засвідчує пошук драматургами нових образів і сюжетів, нових можливостей для жанрових трансформацій, а також прагнення переосмислення міфологізованих постатей, ставлення до яких є шаблонним, загерметизованим.

Героєм Б. д. найчастіше виступає письменник, митець або політичний діяч. Для реконструкції його біографії драматурги переважно обирають стосунки з близькою, коханою людиною. Постать «біографа» тут прихована, що зумовлено родовою особливістю, але про його позицію свідчить обраний життєвий факт, що підлягає художній інтерпретації. Історична біографічна п'єса добре представлена у В. Шекспіра. Серед світових зразків – «Свята Іоанна» Б. Шоу, «Лев узимку» Дж. Голдмена, «Амадей» П. Шеффер, «Тенцинг» М. Байдур, «Соф'я Ковалевська» братів Тур; спектакль «Jamaïs» С. Фат'янова. Популярністю у сучасних українських драматургів (В. Герасимчука, О. Низовця, А. Багряної, Я. Верещака, Т. Іващенко, Неди Нежданой, О. Миколайчука та ін.) користуються Т. Шевченко, Іван Франко, Леся Українка, О. Довженко, Олена Теліга, А. Шептицький, І. Мазепа, С. Бандера, Квітка Цісик, Катерина Білокур.

Прийоми творення героя Б. д. різноманітні, але помітно, що письменники тяжіють до використання авторської інтуїції та психологізації (задля уникнення примітивного копіювання), прийомів сновидіння, інтермедіальних вкраплень (переважно музичного супроводу). Це зумовлює й домінування внутрішнього, гострого конфлікту. Крім того, зустрічаємо побудову п'єси за принципом «театру в театрі».

Хронотоп у Б. д. доволі рухливий. Часто спостерігаються перенесення в часі й просторі, що пояснюється бажанням охопити не один епізод із життя.

Архітектоніка Б. д.: представлення дійових осіб доволі спрощене, здебільшого містяться вказівки на соціальні стосунки без надмірної деталізації; поділ на дії, яви, сцени жанрово невнормований і залежить від

стилістичних особливостей драматурга. Що виразніше п'єса належить до постмодерністської манери письма, то яскравіше зустрічаються інтермедіальні вкраплення, епілоги, прологи, яви-сновидіння тощо. У Б. д. можливе використання документальних матеріалів: листів, спогадів тощо.

Метою Б. д. може бути як реконструкція життєвої долі видатної людини, так і створення образу, що втілюватиме узагальнений тип певної культури.

Тетяна Вірченко

Біомеханіка – розділ біофізики, який вивчає механічні властивості живих організмів. Як театральний термін був введений В.Е. Мейерхольдом в його театральну і педагогічну практику на початку 1920-х років для позначення нової системи підготовки акторів. Театральна Б. у своїй теоретичній частині, з одного боку, спиралась на психологічну концепцію В. Джемса (про первинність фізичної реакції по відношенню до реакції емоційної), на рефлексологію В.М. Бехтерева і експерименти І.П. Павлова. З іншого боку, Б. являла собою застосування ідеї американської школи організації праці послідовників Ф.В. Тейлора у сфері акторської гри. У практичній частині розробки біомеханічних вправ для акторів використовувався театральний досвід минулого: сценічна техніка комедії дель арте, методи гри Е. Дузе, С. Бернар, Дж. Грассо, Ф. Шаляпіна, Ж. Коклена. Біомеханічна техніка протиставлялася іншим школам акторської гри: «нутра» і «переживання», вела від зовнішнього руху до внутрішнього.

Б. передбачає свідомість акторської творчості, контроль актора над своїми фізичними і психічними діями до, під час і після їх вчинення; свідому побудову сценічного образу на основі технічного оволодіння різними елементами гри. Актор, вихований за законами Б., здобуває таке мислення, таку рефлекторну залежність своїх виразних можливостей від фізичного, пластичного, ритмічного малюнка дії, що може керувати ними свідомо. Психофізичне розуміння акторської творчості в Б. передбачає взаємний вплив різних рівнів творчого процесу.

Б. організовує емоційний ряд ролі за допомогою свідомої технічної підготовки і художнього оформлення, при цьому природа емоцій актора не ідентифікується з передбачуваними «переживаннями»

персонажу; протягом ролі можливі зони їх повної відповідності і зони розбіжності, протиставлення. Б. служить емоційному ряду гри як частини творчого процесу. Емоції актора визначаються його усвідомленням завдання і пластичним станом.

Б. включає в себе також систему об'єктивних законів виразності мовлення. Мелодика, швидкість, ритм, акценти, тембр, динамічні відтінки, паузи – це виміри виразності мовлення, якими актор оволодіває. Ритмічна організація ролі як основа дії, як фундамент її доцільності і виразності – кардинальний аспект біомеханічної системи. Саме з цим пов'язане те, що Б. виявляє музичні закони акторської гри – партитурну структуру, невербальну виразність, свободу від життєвої конкретності.

Світлана Соколовська

Біс (на біс, від лат. *bis* – двічі) – захоплений вигук публіки на виставі, концерті і т. п., що вимагає від виконавця повторення репертуару поверх програми вистави.

Сам термін Б. можна назвати інтернаціональним, але в переважній більшості його використовують у країнах континентальної Європи. Наприклад, його вигукують глядачі на рівні з такими вигуками, як «une autre» (інше), «un rappel» (повернись) у Франції, чи «da capo» (з початку) в Італії. Натомість англomовна публіка зазвичай вживає слово французького походження «encore» (ще).

У більшості оперних театрів світового рівня (La Scala, Мілан, Metropolitan Opera, Нью-Йорк) Б. попадає під неписану заборону адміністрації, особливо під час сольної частини опери. Також були випадки і державної заборони Б.: в середині XIX ст. в північній Італії австрійська влада боялася, що заклики до повтору опери «Набукко» Джузеппе Верді можуть призвести до громадських заворушень та непокори. Деякі автори також виступають проти Б. під час їхніх вистав, наприклад, Ріхард Вагнер.

Сучасні виконавці зазвичай планують час на можливий виклик публікою «на б.», але при цьому ніколи не зазначають його в друкованому сет-листі для глядача.

Дмитро Капелюх

Блазень (пол. *blażen* – дурень, кощунник; від старослов'янського *блазнь* – помилка) – комічний персонаж у європейському середньовічному театрі (карнавали, ярмарковий, балаганний театр), а також дійова особа творів світової драматургії

(В. Шекспір, Кальдерон, В. Гюго, М. де Гельдерод, Г. Горін тощо). Має різні імена у мовах Європи: латиною – *joculator, stultor, scurra, mimus, histrio, morio*; англійською – *fool, buffon, clown, jester, joker, jokester, wit-cracker, prankster*; французькою – *jongleur, jogleor, sot, fou, fol*; у німецькою – *narr*; іспанською – *truhan*; італійською – *buffone*; російською – шут.

Б. носив смугастий жовто-зелений костюм, на голові шапочку з осячними вухами, а в руці тримав брязкальце – паличку з прив'язаним до неї бичачим міхуром, в який насипали горох. Свою появу на публіці Б. завжди попереджав звуком брязкальця, а під час вистави бив ним інших персонажів і навіть глядачів. Імпровізовані монологи Б. називали «товченим горохом», а брязкальце виступало в цих репризах в ролі фалічного символу, своєрідного знаряддя осоромлення. Сам горох, що вважався символом родючості, також асоціювався з тілесним низом. Звідси відомий вислів «Б. гороховий».

Блазні виокремились із числа *гістріонів* у XII ст., тоді ж з'являються їх перші зображення, постає мода на блазнів при королівських дворах і в палацах вельмож, де вони розважали господаря та його гостей різними витівками та жартами. Королівських блазнів називають *Domini Regis joculator*, головний Б. Папи Лева X називався *capodi mati*. До вмінь Б. входили майстерність музиканта, жонглера, актора. Блазні були юридично безправними (їх зневажали нарівні з катами, забороняли в'їжджати в місто), однак вельможі інколи призначали їх своїми міністрами і радниками. Б. був символічним близьком короля; під виглядом жарту Б. міг говорити те, що іншим не дозволялось. Він сприймався як людина, що за Божою волею залишився недорозвиненою дитиною.

Наприкінці XII ст. розпочинаються європейські фестивалі блазнів. 1381 р. зафіксовано згадку про створення першого в Європі «Ордена дурнів». У XV ст. гільдії блазнів і корпорації дурнів, товариства й асоціації об'єднували чиновників, школярів, студентів-вагантів і нижчу церковну та монастирську братію. Ці спілки, які очолювали Князь Дурнів, Матуся Дурепа, Король або Імператор, Єпископ, Архієпископ або Принц Дурнів, Лорд Безладу, влаштовували Свята Дурнів (лат. *festa stultorum, fatuorum, follorum*). Вони розігрували пародійні культові ритуали як на вулицях, так і у біля церкви. «Під час служби дякони та субдякони у чудернацьких масках, в одязі жінок і гістріонів танцювали у

храмі, співали на хорах непристойні пісні, їли кров'яні ковбаси біля вівтаря і наповнювали церкву смердючим запахом кадил, у яких спалювали шматки старих підшов, скакали по всій церкві, не соромлячись своїх сороміцьких танців. По закінченні сміхової літургії клірики каталися на возах вулицями міста й обсіпали перехожих лайном, демонструючи «видовища гідкі» і супроводжуючи їх непристойними жартами» (О. Клековкін).

У деяких церемоніях товариств дурнів у центрі уваги був віслюк. Під час свят Віслюка поширеною формою театральних видовищ були т. зв. «блазенські проповіді» (*sermons joyeux*). Одним із атрибутів *карнавалів* були кораблі дурнів, де мешкали чорти, демони, повії тощо. А під час іспанського свята хлопчика-єпископа (походження якого пов'язують із традицією сатурналій, коли пани та слуги мінялися ролями) хлопчика вбирали в шати римського Папи, а сам архієпископ прислужував йому.

Свята дурнів культивувалися у Росії за правління Петра І. М. Бахтін зауважив, що «такої легалізації і державного визнання це свято за все тисячоліття свого існування ніколи не мало». 10 вересня 1721 р. Петро І ініціював і влаштував весілля свого блазня Петра Бутурліна з удовою його попередника Микити Зотова. У зв'язку з цією подією відбувся грандіозний маскарад, що тривав з перервами майже півтора місяця.

Б. стає театральним персонажем ще у середньовічному театрі, наприклад, французького комічного жанру *comi*, що в них зображалися різного роду пустування та блазнювання, а героями були дурні та блазні. Соті грав аматори, що об'єднувалися в «корпорації дурнів», а виконавці ролі Б. осміювали представників усіх прошарків населення.

Величезну роль відіграє Б. у драматургії Шекспіра. Саме в ролі блазнів комічне, що має у Шекспіра багато відтінків (від філософського гумору до балаганного сміху), подається у найбільш концентрованому вигляді. Шекспіровими блазнями є два типи персонажів: професійні блазні (*fools*), що служать у знатних осіб («Як вам це сподобається», «Дванадцята ніч», «Кінець діло вінчає», «Король Лір», «Буря»), та блазенські персонажі (*clowns*), що є, сказати б, «дурнями-аматорами». Останні – глупуваті селяни й недоумкуваті слуги, що потішають своїми похибками і дурництвом (Ланчелот Гоббо – слуга Шейлока з «Венеціанського купця», слуга доктора Каюса у «Віндзорських

насмішницях», могильники в «Гамлеті», вартівний у «Макбеті»). Якщо функція Б. і дурня у комедіях Шекспіра полягає у тому, щоб веселити, розважати й жартувати, то подібні персонажі в трагедіях покликані не лише розрядити вкрай напружену трагедійну атмосферу. Дурні-професіонали та аматори своїми жартами і дотепами скоріше навіть поглиблюють цю атмосферу, «очунюють» її. Недаремно відзначав Пушкін: «Сцена тіни в «Гамлеті» вся написана жартівливо, навіть низьким складом, але волосся стає дибки від гамлетівських жартів»). Те ж саме стосується жартів могильників у останньому акті «Гамлета» або ж дотепів Б. у «Королі Лірі». Каламбури і жарти останнього з'являються у найтрагічніших місцях п'єси, а їхня художня сила полягає у тому, що всі наслідки безумного життя «догори ногами» показувались у сповнених болю та гніву сценах. Б. у трагедії «Король Лір» – єдина розумна людина, загально визнаний дурень, він мав право говорити правду. Проте він не тільки розважає короля, але й є клоуном-філософом, гірким мудрецем віку загального безумства.

Б. лишається знаменною постаттю і в театрі бароко. Драматургія Кальдерона знає чимало блазнів-*грасьосо* (Альфонсо – «Стийкий принц», Брас – «Поклоніння хресту», Кларін – «Життя це сон», Кокін – «Лікар своєї честі», Косме – «Дама-примара», Педро – «Луїс Перес Галісієць» тощо). Б. відбиває трагічне світовідчуття людини бароко. Недаремно саме Б. Кларін у драмі «Життя це сон» покликаний показати низку перетворень, завжди підтримує героїв у їх стихійних сплесках і дещо підштовхує їх до цих вибухів; це герой, який нічого не приймає на віру, ні до чого серйозно не ставиться, оскільки приймає життя як гру з її вічними змінами людської долі.

За доби Класицизму та Просвітництва, коли, до речі, сама традиція наймати Б. переривається, його популярність йде на спад. У комедіях Мольєра Б. зрідка зустрічається (Б. принцеси Морон у комедії-балеті «Принцеса Еліди»), проте не відіграє визначальної ролі. Недарма у «Версальському експромті» Мольєр говорить: «В старих комедіях незмінно смішив публіку слуга-шут, а в нинішніх п'єсах для розваги глядачів необхідний смішний маркіз».

Інтерес до Б. відроджується у літературі романтизму. Б. чотирьох французьких королів Шико (1540–1592) стає героєм романів О. Дюма «Графиня де Монсоро» та «Сорок п'ять». У п'єсі В. Гюго «Король розважається» (1832) головним

героєм є Трибуле (1479–1536) – королівський придворний Б. Франціска І. Потворний горбань, він є складною і сильною особистістю, наділеною великими почуттями. Після викрадення його улюбленої дочки Бланш, він вступає у боротьбу з королем та його придворними, стає жорстоким месником і проповідником ідеї царевбивства. За мотивами цієї драми Гюго Дж. Верді написав одну з найкращих своїх опер «Ріголетто», а 1901 р. французький письменник М. Зевако створює роман «Трибуле», присвячений цьому ж Б.

Образ Б. нерідко зустрічається у драматургії ХХ ст. Наприклад, Б. є персонажем віршованої драми німецького поета Е. Хардта «Б. Тантріс» (1906), російської символістської драматургії Леоніда Андрєєва (Б. герцога горбань Екко у п'єсі «Чорні маски», 1908) й Олександра Блока (Б. як антипод Поета у п'єсі «Король на площі»; Паяц зі знаменитою фразою «Помогите! Истекаю клюквенным соком!» у «Балаганчику»; придворні блазні-жонглери в драмі «Роза і хрест»). Б. є однією з ключових постатей у визначного бельгійського драматурга Мішеля де Гельдерода («Ескоріал», 1928, «Школа блазнів», 1943). Гельдерод назвав Б. «перевтіленням античного хору», «посередником між автором і публікою», «дзеркальною свідомістю», що дозволяє драматургу «дублювати акторів». У «Ескоріалі» старий німецький король і його придворний Б. Фоліаль скидають маски і міняються місцями, розігруючи, за словами автора, «стрімку і жорстоку драму», в якій жалюгідний Б. кидає виклик королю і одержує верх у їх змаганні. У «Школі блазнів» діє той же Фоліаль, що вчить мистецтву у закинутому монастирі своїх учнів – чотирнадцять блазнів. Під час інтермедії, що розігрують на його честь блазні, він погоджується розкрити їм свої професійні таємниці. Проте вистава насправді є змовою заради помсти тому, хто позбавив блазнів їх людського обличчя. Їм не вдається провести Фоліаля, і той, прогнавши учнів, розкриває свій секрет і таємницю будь-якого мистецтва: жорстокість.

Б. фігурує у драматичних казках, у тому числі для дорослих («Голий король» Є. Шварца, «Ще раз про голого короля» Л. Філатова). Звертався до образу Б. Григорій Горін. Його п'єса «Тіль» (1972), створена за мотивами фламандських народних легенд та славнозвісним романом Ш. де Костера «Легенда про Уленшпігеля» має авторську жанрову номінацію «блазенська комедія» (поставлена Марком Захаровим у московському театрі «Ленком», поклавши

початок майже тридцятирічній творчій співпраці драматурга і режисера в театрі й кіно). Остання п'єса Г. Горіна «Б. Балакірев, або Придворна комедія» (2000) присвячена реальній особі – придворному Б. Петра І Іванові Балакіреву (поставлена М. Захаровим у «Ленкомі» після смерті автора).

Євгеній Васильєв

Богема (від фр. *bohemia* – циганщина) – 1. ексцентричний стиль життя, характерний для окремої частини художньої інтелігенції; 2. представники театральних та літературних кіл; художні діячі з нестабільним заробітком. Західне термінознавство наводить наступні дефініції Б.: «представники художньої чи інтелектуальної діяльності, що живуть зі зневагою до загальноприйнятих правил поведінки» (*American College Dictionary*); «соціально-нестандартними людьми, вільними від прийнятих звичаїв, поведінки, а іноді й норм моралі, головним чином митці» (*Oxford Dictionary*).

Термін Б. безпосередньо пов'язаний із міграцією в XV ст. значної групи циган з території тогочасної Богемії до Франції. Першочергово Б. пов'язувалась з авантюризм циганським життям та мисленням, вільним від суспільних норм моралі. Поступово Б. отримала нову, сучасну семантику, яка пов'язує її з художньою інтелігенцією.

Остаточно Б. увійшла у вжиток із публікацією роману Анрі Мюрже «Сцени з життя богемі» (1951), в якому описується «циганське» життя студентів Латинського кварталу, що докорінно відрізнялося від життя тогочасних паризьких буржуа. Все ж Б. не ототожнюється зі світом художньої інтелігенції, це скоріш художня субкультура із своєрідним, зневажливо-презирливим ставленням до загальноприйнятих правил поведінки. Виникнення і тісний зв'язок Б. з культурним життям попереджує кризові явища у мистецтві та культурі зламу ХІХ–ХХ ст.

Класичним періодом діяльності європейської Б. прийнято вважати другу половину ХІХ ст. Найбільш яскраво її риси прослідковуються у творчості французьких натуралістів, символістів та імпресіоністів.

Дмитро Капелюх

Бомолох (гр. *βομολόχος* – букв. «блазень біля вівтаря»; кривляка, скоморох) – блазень, зазвичай селянин, простакуватий хитрун у давньогрецькій комедії. Смішив глядачів своїми дурними витівками. Іноді Б. лише прикидався простаком і висміював інших

дійових осіб. Набув особливої популярності у давній аттичній комедії. Прикладами Б. у комедіях Аристофана є Дикеполь («Ахарняни»), Тригей («Мир»).

Серед послідовників цього типу в античній та західноєвропейській драматургії – слуги-раби і шахраї Менандра (Онисим) і Плавта (Псевдол), Арлекін в комедії дель арте, слуги комедій Мольєра (Скапен, Сганарель) і Скаррона (Жодле), Труффальдіно у Гольдоні, Фігаро у Бомарше. Прикладом Б. в українській драматургії може бути Шельменко-денщик з однойменної комедії Г. Квітки-Основ'яненка.

Євгеній Васильєв

Бонвіван (франц. bon — добрий, гарний; vivant — жвавий, моторний, рухливий) – театральне амплуа, різновид фата, що позначає принадного молодого гульвісу, легковажного спокусника, схильний до самомилювання та граційного кокетування. Жіночий варіант – інженю-кокетт, почасти інженю-лірик. Амплуа з'явилося в XIX ст. в рамках жанру салонної п'єси та водевілю. В мелодрамі, на відміну від класичного фату, зустрічається рідко.

В літературознавстві до Б. наближається бульвардє та фланер – безтурботний молодий городянин, що виходить на прогулянку в пошуках пригод; зображується з іронією, а іноді й з сарказмом.

Генетично Б. походить від пародійного варіанту Закоханого (Innamorato). В широкому розумінні Б. – сильно спрощена модифікація архетипу Дон Жуана (наприклад, у Ж.-Б. Мольєра Дон Жуан виступає як Б. у сцені зваблення Шарлотти і Матюрини).

В порівнянні з фатом Б. менш активний. Він переслідує виключно локальні, ситуативні цілі, ніколи не замилюючись над колізією в цілому. Відповідно, він позбавлений притаманних фатові елементів резонерства. Через властиву йому безоглядність у вчинках Б. може опинитися в ролі жертви (князь Звездіч у «Маскарад» Лермонтова). Б. повністю позбавлений інфернального відтінку та властивостей мелодраматичного злодія, які іноді зустрічаються у фата. Його вплив на розвиток подій є ненавмисним. Втілюване за допомогою фігури Б. драматична розбіжність між намірами і наслідками власних вчинків належить до числа онтологічних ознак будь-якого драматичного персонажа. У Б. воно лише доведено до крайнього ступеню.

Б. властива деяка афектація та надуманість поз, жестів, інтонацій (які у фата не так яскраво виражені та почасти

спокутувані його емоційністю). Дистанція між актором і образом у цього амплуа не буває підкресленою. Елемент очуднення властивий йому в такій же мірі, як і інженю-кокетт – існуючи на ледь відчутній межі між награвшем, манірністю, та самозамилюванням як властивостями персонажа та іронією актора по відношенню до свого героя. Блискуче володіння сценічною формою, точне відчуття стилю і жанру, гарне почуття ритму, гра з річчю як обов'язковий компонент ролі притаманні Б. та фату в однаковій мірі.

Один з аналогів європейського Б. у східному театрі – шань цзишен («людина з віялом у руці») в традиційному китайському театрі; це молода людина із закрадливим характером, тонкими почуттями, витонченою мовою, який легко підкорює жіноче серце. М'які рухи віяла – його відмітна пластична характеристика. В німецькій традиції терміном «Б.» позначається інше амплуа – молодий наївний закоханий.

Євгенія Галицька

Братства – світські громадські організації, утворювані руськими православними міщанами в XVI–XVII ст. при парафіяльних храмах передусім задля опору національним та релігійним утискам, здійснюваним польською шляхтою та католицькою церквою. Поєднували в собі традиції церковних Б. і міських корпорацій (гільдій), зокрема цехів. Першим засноване Успенське ставропігійне Б. у Львові (відоме з 1453 р., новий статут ставропігії затверджено 1586 р.), за його зразком – у Вільні, Кам'янці, Могильові, Городку, Белзі, Острозі, Бересті, Перемишлі, Комарні, Мінську, Більську, Любліні, Полоцьку. Сплеск утворень Б. спричинений Берестейською унією 1596 р. (у Києві, Луцьку, Галичі, Любачеві, Дрогобичі, Бережанах, Вінниці, Немирові, загалом більшості міст Галичини, Волині, Поділля та Наддніпрянщини). Занепад Б. у XVIII ст. пов'язаний із переходом єпархій в унію та відходом їхніх учасників від громадсько-політичної діяльності.

Б. об'єднували здебільшого заможних міщан (ремісників і торговців) і, виходячи за межі прямих економічних інтересів братчиків, реалізовували передусім громадсько-політичну та культурно-просвітницьку діяльність. Завдання останньої досягалися через заснування братських шкіл і поширення світської освіти здебільшого за зразком колегій єзуїтів (безпосередніх ідеологічних опонентів). Це спричинило поширення на території

України в XVII–XVIII ст. спершу декламацій і діалогів, а згодом і оригінальної вітчизняної шкільної драми та шкільного театру. Разом з тим дещо запізнений форсований розвиток цього мистецтва в Україні та значна вага релігійних питань у діяльності Б. зумовили певний розрив між теорією драми і літературно-театральною практикою, що полягав у невідповідності змісту п'єс календарно-релігійних циклів настановам Арістотеля, Горація, Ю. Скалігера, Я. Понтана, на яких взорувалися автори українських поетик.

Роман Козлов

Брігелла (іт. Brighella від briga — сварка, неприємність) – *маска* спритного слуги з італійської *комедії дель арте*.

Маска Б. виникла у Венеції в XVI ст. Її головний зміст складали обмани та витівки, зазвичай в інтересах молодого хазяїна та його коханої, проти старого господаря — *Панталоне*, батька або старого, який заважав їх поєднанню. Б. був прагматиком і циніком, головною пружиною всієї інтриги, тримав у своїх руках всі нитки дії. Він походив із Бергамо, говорив на грубому і потішному діалекті, в якому сполучались дотепність та простакуватість. Б. не лише енергійний, але й балакучий. Останнє він пояснює німотою свого батька, який заповідав йому невитрачений капітал промов. Б. нерідко народжує афоризми, сумнівні у моральному сенсі (вкрасти – означає знайти раніше, ніж згубили).

Б. носив білу селянську полотняну сорочку з широкими рукавами. Широкі штани і куртка прикрашались зеленими (або жовтими) позументами (емблема його службового становища). Міг додаватися зелений плащ. Б. також мав кинджал і шкіряний гаманець біля пояса. Його маска була темного кольору з чорними вусами і чорною бородою, що стирчала в усі боки.

Разом зі своїм партнером, простакуватим *Арлекіном*, Б. утворював пару комічних слуг («дзанні»), що протистояла парі старих (Доктор і Панталоне) і складала з ними провідний квартет *масок комедії дель арте*. Найповніше зібрання жартів Б. опубліковано А. Дзанноні у Венеції 1787 р.

Серед нащадків Б. у світовій драматургії – персонажі К. Гольдоні (в його комедіях Б. – домовитий, вірний, запопадливий слуга або господар готелю чи трактиру), К. Гоцці (у його ф'ябах повернулася оригінальна маска Б.-спритного інтригана), кмітливі слуги

Маріво, Фігаро з трилогії Бомарше тощо.

Євгеній Васильєв

Бродвейські театри (англ. broadway – широка вулиця) – загальна назва групи американських театрів, розміщених на вулиці Бродвей в Нью-Йорку. Нині нараховується близько 40 таких театрів, які зосередженні в театральному кварталі Манхеттена. Подібний тип театрів сформувався наприкінці XIX – XX ст. Приміщення для постановок орендуються антрепренерами з метою показу спектаклів, частіше всього мюзиклів. Бродвейські театри функціонують на основі антрепризи і орієнтовані на комерційні цілі. Окрім орієнтованості на комерційний прибуток, бродвейські театри не мають постійного репертуару, режисури та складу. З кожним спектаклем набирається нова трупа, і мюзикли тривають доти, доки приносять фінансовий прибуток. Як тільки відвідуваність падає і постановки не користуються більше успіхом, акторська трупа розпускається. Існують спектаклі, що тривають менше тижня, в той час як є і довготривалі, з них найвідоміші: «Моя прекрасна леді», «Привид Опері», «Кішки» тощо. Часто в подібних постановках приймають участь зірки світового кіно, відомі актори та телеведучі. Таким чином, бродвейські театри нехтують художньо-культурними завданнями мистецтва, поєднуючи в собі розважальний характер з комерційними цілями, на відміну від культурного аспекту, який постає ключовим в традиційних театрах. В межах театального мистецтва існує премія «Тоні» за досягнення в царині американського театру, яка є еквівалентом «Оскару» в сфері кінематографу або «Греммі» – в музичному мистецтві. Одні з найбільш відомих бродвейських театрів: Шуберт, Маджестік, Амбасадор, Бродхерст, Голландець, Імперіал тощо.

Іванна Дмитрієва

Бугаку (яп. 舞 楽 ; дослівно «танцювальна музика» або «танок і музика») – традиційний японський танок або танцювальна вистава з обов'язковим музичним супроводом, яка протягом століть виконувалася при імператорському дворі та була відома переважно аристократії. Починаючи з XIII ст. вистави Б. стали частиною релігійних обрядів і ритуалів (зокрема буддійських і синтоїстських), але за кілька століть поступилися популярністю іншим видам театралізованих вистав. Наприкінці XIX ст. після реставрації

імператорського дому позиції вистав Б. значно зміцнилися, в середині 50-х років XX ст. вони отримали статус «національного культурного надбання», а кількома роками пізніше їх уперше побачили іноземці (перші гастролі відбулися в 1959 р. в США). У наші дні мистецтву Б. навчають у вищих театральних і художніх навчальних закладах країни.

У давнину часто повторюваний декілька разів танок із повільними і точними рухами виконувався на відкритому повітрі або в приміщенні імператорського палацу, згодом також у будівлях синтоїстських або буддистських храмових комплексів. Декорований зеленим полотном із візерунком квадратний поміст (*shiki-butai*) зі сходами на протилежних сторонах розташовували на земляному насипі чи «високій сцені» (*take-butai*), актори були вдягнені в традиційне буддистське вбрання та маски (у наші часи існують також вистави без масок). Іноді *shiki-butai* огорожували колонами, члени імператорської родини розташовувалися окремо від глядацького загалу, який, як правило, сидів навколо сцени.

Дослідники датують появу Б. початком VIII ст., коли під патронатом імператорського дому була заснована Музична академія або Гагакурьо, в якій більше 400 професійних музикантів вивчали музикальні традиції при дворах тогочасних Китаю та Кореї, тому первинно словом Б. сукупно називали популярні на материк танці та музику VI—VIII ст. У VIII ст. відбулася «японізація» закордонних спектаклів шляхом додаванням автентичних японських елементів (оброблялися японські народні танки і мелодії) завдяки старанням Оварі-но Хамануші, який зосередився на пластиці, та Ото-но Кійокамі, який адаптував музичний супровід. Водночас відбулася «спеціалізація» виконання танків, з'явилися «танки лівої та правої сторін», що призвело до остаточної канонізації більшості елементів вистав та їхньої класифікації за п'ятьма темами: військові танці, громадські танці (оспівують соціальний лад і порядок), танці дитячі та жіночі, а також швидкі (в останніх актори грають надприродних або міфологічних істот). На сучасному етапі також виділяють типи вистав Б. за походженням: 1) добуддистського періоду, 2) запозичені разом із буддизмом, 3) народні японські пісні та 4) сучасні мелодії та танки.

Юлія Осадча

Бугей (яп. 舞芸) – скорочена загальна назва театральних мистецтв Японії *будай-*

гейдзюцу (яп. 舞台芸術), серед яких виділяють традиційні форми, як придворна музика *гагаку* (яп. 雅楽), танцювальні вистави *бугаку* (яп. 舞楽), театральні вистави Но (яп. 能), фарси *кьоген* (яп. 狂言), Кабукі (яп. 歌舞伎), *бунраку* (яп. 文楽), японські танки (яп. 日本舞踊) та інші.

Юлія Осадча

Буккаері (яп. ぶっ返り) – один із видів методу зміни костюму героя на сцені хікінукі (яп. 引抜), сценічний прийом у традиційному японському театрі Кабукі, що дозволяє миттєво змінити вбрання персонажа шляхом розв'язування тасьм, які утримують верхню частину вбрання. Як правило, в цьому актору допомагає вдягнений у чорне технічний помічник куроко (яп. 黒子), який з'являється на сцені лише епізодично, або актор самостійно просуває руки під кімоно, розв'язує тасьма і вивертає донизу верхню частину костюму так, щоб виворот верхньої частини став лицем нижньої частини нового наряду. Цей прийом використовується для зміни зовнішнього вигляду героя з метою «вшанувати», викрити його «приховану природу».

Юлія Осадча

Букон (від лат. бусса – щока) – одна з п'яти масок римського долітературної драми ателани. Б. – ненажерливий телепень з роздутими щоками та відвислими від базікання губами. Деякі дослідники вважають Б. попередником маски ПульчіNELI з комедії дель арте.

Олександра Литовська

Бульварний театр (фр. Théâtre de boulevard) – театр, репертуар якого має переважно розважальний характер, передбачає яскраві сценічні ефекти та розрахований на смаки простої неவிбагливої публіки. «Бульварними» у Франції другої пол. XIX ст. називали побутові п'єси на сучасні злободенні сюжети з любовною інтригою.

У середині XVIII ст. в Парижі на бульварах, облаштованих на місці колишніх фортечних мурів, виникли т.зв. театри бульварів, які успадкували репертуар своїх ярмаркових попередників: виступи канатохідців, акробатів, дресированих тварин, маріонеткові вистави, пантоміми, арлекінади, паради, фесрії та ін. Характер репертуару був пов'язаний також із цензурними обмеженнями, скасованими лише Декретом про свободу

театрів 1791 р., зокрема – фактичною монополією королівського театру Комеді Франсез на відбір найкращих акторів і п'єс. Поступово Б.т. відмовляються від традицій ярмаркового фарсу, циркових й естрадних вистав на користь літературного матеріалу.

Перший Б.т. було відкрито 1759 р. на бульварі Тампль Жаном Батистом Ніколе, сином антрепренера театрів Сен-Жерменського і Сен-Лоранського ярмарків. Театр на бульварі Тампль існує до сьогодні, з 1792 р. – під назвою театр Гете (театр Веселощів). До середини XIX ст. театри (Порт Сен-Мартен, Фюнамбюль, Ренесанс, Буфф, Водевіль, Амбігю-Комік, Пале-Рояль та ін.) з'явилися на найбільших бульварах Парижа, а їхній репертуар збагатився не тільки мелодрамами і водевіями, а й комедіями, трагедіями, комічними операми. Напередодні та під час Великої французької революції популярності набули героїчні пантоміми та п'єси на революційну тематику. Утім, основу репертуару Б.т., як і раніше, складали мелодрами. Важливу роль у функціонуванні Б.т. як комерційно успішного підприємства відігравали клакери (фр. *Claque* – плескання в долоні) – спеціально запрошені особи для створення ілюзії успіху чи навпаки провалу вистави та відповідного впливу на настрої публіки.

Із діяльністю Б.т. тісно пов'язана творчість засновника т.зв. бульварної мелодрами, «Корнеля бульварів» – Гільбера де Піксеркура (1773–1844). У подальшому репертуар Б.т. стабільно поповнювався п'єсами Ежена Скріба, Віктор'єна Сарду, Жана де Летраза, Александра Дюма-сина, Емілія О'гера, Ежена Лабіша та ін. На зламі XIX – XX століть до нього потрапили п'єси Моріса Метерлінка, Генріка Ібсена й інших драматургів-новаторів, які не відповідали вимогам Комеді Франсез. Б.т. справив значний вплив на розвиток театального мистецтва в Європі та Сполучених Штатах, ставши як об'єктом наслідування, так і критики.

Леонід Закалюжний

Булюлю (ісп. *bululu*) – назва мандрівного комедійного актора в Іспанії XVI ст. Б. розігрували комедійні вистави, в яких виконували всі ролі. Б. були також виконавцями «лоа» (*loa*), що мали характер прологу, містили похвалу глядачам. Актор Б. міг різними голосами зображувати кількох дійових осіб своєї вистави, чим потішав

глядачів. Якщо ж Б. з'являлись у парі, їх називали ньяке.

Євгеній Васильєв

Бунраку (яп. 文楽) – традиційний японський ляльковий театр; відомий також під назвою *нінґьо дзьорурі* (人形浄瑠璃; *нінґьо* – «лялька», *дзьорурі* – різновид оповіді, яка виконується у співочій манері під акомпанемент триструнного *сямісена* та барабанів). Лялькові вистави в Японії існували з давніх часів, але лише наприкінці XVI – на початку XVII ст. Б. досяг розквіту завдяки п'єсам, створеним Тікамацу Мондзаемон у співпраці з співаком-*гідаю*, Такемото Гідаю І. Назва театральних вистав походить від імені Уемура Бунракуен (植村文楽軒, 1737-1810), який був режисером перших професійних лялькових вистав. Перший офіційний театр був відкритий у місті Осака в 1872 р., а на початок XX ст. трупа залишилася єдиною, хто влаштовував лялькові вистави. У 1962 р. відбулися перші гастролі за кордоном, а двома роками пізніше театр взяла під патронат держава. З 2003 року мистецтво лялькових вистав перебуває під охороною ЮНЕСКО як одне з нематеріальних культурних надбань Японії.

Ляльки театру Б. завбільшки половини або двох третин людського росту та мають прямокутну раму в основі, до якої кріпляться мотузки, що змушують рухатися голову, тулуб, руки та іноді ноги (традиційно, ноги мають лише чоловічі персонажі, часто ефект руху виникає завдяки шелесту нижньої частини одягу). Найбільш рухомі частини тіла – руки, на яких кожен палець рухомий, та голова ляльки, яка може рухати бровами і губами, висовувати язик, моргати та рухати зіницями. У давні часи однією лялькою керувала одна людина, але від 1734 року, після вистави «Асія-но доман оучі кагамі» (『芦屋道満大内鑑』) й дотепер кожен ляльку рухає три ляльководи, головний з яких, оmodзукаї (яп. 主遣い), керує головою та правою рукою, хідарі-дзукаї (яп. 左遣い) – лівою рукою, а асі-дзукаї (яп. 足遣い) – ногами.

Основу репертуару Б. складають п'єси Тікамацу Мондзаемон, який зробив Б. надзвичайно популярним серед міського населення, підняв його на високий професійний рівень і фактично зробив головним конкурентом театру Кабукі.

Юлія Осадча

Бунсіті (япон. ぶんひち 文七) – персонаж і назва лялькової голови в японському театрі Бунраку: провідний герой, шляхетний та сильний. Має товсті брови, злегка розсунуті губи, вольові очі. Б. міг бути як трагічним героєм, так і лиходієм, котрий терпляче виносить життєві удари.

Євгеній Васильєв

Бурракатха (Бурра Катха) – індійська форма театралізованого мистецтва розповіді. Поширена в регіоні Південної Індії, насамперед – у сільській місцевості штатів Андхра-Прадеш і Телангана. Жанрово наближена до мистецтва бродячих менестрелів. Трупя зазвичай складається з трьох артистів. Зміст слова *катха* – розповідь, легенда, переказ. Термін *бурра* походить від назви струнного інструмента Тамбура, під акомпанемент якого головний оповідач (*катхакуду*), підтанцювуючи, частково декламує, а частково проспівує своє оповідання. Асистенти підіграють на невеличких барабанчиках. В основі розповіді (*катха*) завжди – міфологічні, історичні події, або реалії сучасного соціально-політичного життя. Цей жанр, завдяки своїй сатиричній спрямованості, був взятий на озброєння лідерами національно-визвольного руху під час боротьби Індії за незалежність у першій половині ХХ ст.

Вистави є популярною розвагою серед місцевих жителів і відбуваються під патронатом сільських старійшин. Починаються вони ввечері і тривають до трьох годин. Часто актори демонструють своє мистецтво протягом двох-трьох вечорів. Виступ починається із пісень – молитовних звернень і оспівувань різноманітних небесних істот, і далі складається із сольної драми, співів, танців, гуморесок, жартів і анекдотів. Лідер групи на початку анонсує головний сюжет, визначаючи місце, час, історичний контекст оповідання. Помічники, один з яких називається «*раджкїя*» (політик), а другий – «*хансія*» (комік, жартівник), повторюють основний рефрен. Учасники трупи, які традиційно належать до однієї родини, знаходяться у постійній взаємодії, доповнюючи і коментуючи розповідь один одного, або реагуючи на дії партнера схвальними вигуками задля привернення уваги аудиторії. Барабанщик, що знаходиться праворуч від головного оповідача, «*раджкїя*», вводить в полотно оповідання політичний контекст, а барабанщик зліва, «*хансія*», реагує жартами, створюючи комічний ефект і особливий фон

оповідання. Хоча жанр Б. від початку і був мистецтвом імпровізації, з часом найбільш популярні сюжети були записані та присвячені відомим виконавцям. На сьогодні під впливом т.зв. «інформаційної революції», новітніх технологій «мас-медіа» та Інтернету ця форма переживає період занепаду, а виконавці втрачаючи аудиторію, намагаються знайти (і не знаходять) собі застосування в сучасному житті.

Євген Реутов

Бутафорія (від. іт. butta fuori – викидай геть) – частина реквізиту, що являє собою подробиці предмети (елементи інтер'єру, меблі, посуд, деталі одягу, прикраси, зброю), які використовуються в театрі замість справжніх. Зазвичай Б. виробляється із дешевих і легких матеріалів та має на меті виразно підкреслити ту чи іншу рису предмету, який позначає (надмірне збільшення чи зменшення розміру, умовність кольорів, викривлення окремих елементів). Використання Б. залежить від художніх завдань режисера-постановника: створення правдоподібного, історично достовірного місця дії (використовуються справжні речі або предмети максимально схожі на справжні), або навпаки – надмірно підкреслити комізм чи умовність подій на сцені (Б. має підкреслено штучний, гротескний характер). В історії театру були періоди більш активного використання бутафорії (комедія дель арте, опери сер. ХІХ ст., Майнінгенський театр), та відмови від неї (буржуазна драма ХVІІІ ст.). У модерністській драмі бутафорія може символізувати театральність як таку і поставати засобом авторефлексії театру.

Олександра Литовська

Буф (від італ. buffa – жарт) – 1) прикм. смішний, кумедний; у драматургії Б. вказує на риси надмірного комізму, блазенства чи циркові прийоми у жанрі (опера-буфа) чи творі («Містерія-буф» В. Маяковського); 2) ім. актор, який використовує прийоми буфонади.

Олександра Литовська

Буфонада (від. італ. buffonata – блазенство) – 1) прийом театральної або циркової вистави, що характеризується надмірним, зазвичай зовнішнім, комізмом, карикатурним зображенням персонажів, гротеском, абсурдними ситуаціями, імітацією тілесних ушкоджень, клоунадою. Б. досягає комічного ефекту сама по собі, незалежно від основної театральної дії; 2) сценічна вистава, побудована на такому прийомі; 3) негат.

блазенство, кривляння. Б. була притаманною народним та імпровізаційним театральним формам (мім, ателана, скоморохи, комедія дель арте, фарси, ярмаркові театри). Актори розігрували побиття, галасували, ламали реквізит, грали на немuzичних інструментах тощо, Риси Б. знаходимо у творах В. Шекспіра, Ж. Б. Мольєра, П. К. Бомарше, М. Гоголя, М. Куліша, а також виставах водевілю та мюзик-холу. Як один із елементів естетики комедії дель арте знайшла нове втілення у творчості В. Мейєрхольда, О. Таїрова, Є. Вахтангова. В кінематографі та на телебаченні до Б.

зверталися Ч. Чаплін, брати Маркс, Л. де Фюнес, Р. Аткінсон, об'єднання Монті Пайтон та ін.

Олександра Литовська

Бяобай (кит. 表白) – манера мовлення третього персонажа традиційної китайської музичної драми, що пояснює почуття героя, тлумачить його дії або ж дає його коротку характеристику.

Гулістан Аманова